新叙事理论译丛

未名译库 Weiming Translation Library

新叙事学

NARRATOLOGIES

〔美〕戴卫·赫尔曼　主编
马海良　译

北京大学出版社

新叙事理论译丛

申　丹　主编

“新叙事理论”指的是20世纪90年代以来西方的后经典或后现代叙事理论，是对结构主义叙事学的反思、创新和超越。最近十多年，国内翻译出版的都是西方学者著于20世纪70至80年代的经典叙事理论，迄今为止，尚未涉足“新叙事理论”这一范畴。该译丛旨在帮助填补这一空白。首批五本译著集新叙事理论之精华，代表了其不同研究派别，视角新颖、富有深度，很有特色。这套译丛是对我国已引进的西方经典叙事理论的重要补充和发展，为拓展思路、深化研究提供了极好的参照。

ISBN 7-301-05450-5

9 787301 054505 >

责任编辑：王立刚
封面设计：林胜利

ISBN 7-301-05450-5/I·0600
定价：18.00元

申丹　主编

新叙事理论译丛:跨学科叙事理论

新叙事学

［美］戴卫·赫尔曼　主编

马海良　译

北京大学出版社

北　京

著作权合同登记 图字:01-2001-4477

图书在版编目(CIP)数据

新叙事学/(美)赫尔曼主编;马海良译.—北京:北京大学出版社,2002.5

(未名译库 新叙事理论译丛/申丹主编)

ISBN 7-301-05450-5

Ⅰ.新… Ⅱ.①赫…②马… Ⅲ.叙述-创作理论 Ⅳ.I044

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第003199号

书 名:新叙事学
著作责任者:〔美〕戴卫·赫尔曼 主编 马海良 译
责任编辑:王立刚
标准书号:ISBN 7-301-05450-5/I·0600
出 版 者:北京大学出版社
地 址:北京市海淀区中关村北京大学校内 100871
网 址:http://cbs.pku.edu.cn
电 话:发行部62754140 编辑部62752036
电子信箱:zb@pup.pku.edu.cn
排 版 者:兴盛达打字服务社 62549189
印 刷 者:北京大学印刷厂
发 行 者:北京大学出版社
经 销 者:新华书店
890毫米×1240毫米 A5开本 9.625印张 286千字
2002年5月第1版 2002年5月第1次印刷
定 价:18.00元

《未名译库》出版前言

百年来，被誉为最高学府的北京大学与中国的科学教育和学术文化的发展紧密地联系在一起。北大深厚的文化积淀、严谨的学术传统、宽松的治学环境、广泛的国际交往，造就了一代又一代蜚声中外的知名学者、教授。他们坚守学术文化阵地，在各自从事的领域里，写下了一批在中国学术文化史上产生深远影响的著作。同样，北大的学者们在翻译外国学术文化方面也做出了不可估量的贡献。

1898年6月，早在京师大学堂筹办时，总理衙门奏拟的《京师大学堂章程》第五节中就明确提出"开设编译局，……局中集中中西通才，专司纂译"。1902年1月，光绪发出上谕，将成立于1862年，原隶属于外务部的同文馆，归并大学堂。同年4月，京师大学堂管学大臣张百熙奏请光绪，"推荐精通西文，中学尤有根底"的直隶候补道严复，充任译书局总办，同时又委任林纾为译书局笔述。也在这一年，京师大学堂成立了编书处，任命李希圣为编书处总纂。译书局、编书处的成立和同文馆的并入，是北京大学全面翻译外国图书和从事出版活动的开始，也是中国大学出版活动的开始。1902年，是北京大学出版社的创设之年。

辛亥革命以前，京师大学堂就翻译和出版过不少外国的教科书和西学方面的图书。这批图书，成为当时中国人睁眼看世界的重要参考书。从严复到蔡元培、蒋梦麟、胡适等校长执掌北大期间，北大更是以空前的热忱翻译了大量的外国作品。二三十年代，当年商务印书馆出版的"汉译世界名著丛书"及"万有文库"中的许多译者来自北大。一百年来，在北大任教过的严复、林纾、鲁迅、周作人、杨昌济、林语堂、梁实秋、梁宗岱、朱光潜、冯至、曹靖华、金克木、马坚、贺麟、洪谦、宗白华、周一良、齐思和、唐钺、刘振瀛、赵梦蕤、杨周翰、郭麟阁、闻家驷、罗大冈、田德望、吴达元、高名凯、王力、袁家骅、岑麒祥等

老一辈学者，以及仍在北大任教的季羡林、杨业治、魏荒弩、周辅成、许渊冲、颜保、张世英、仲跻昆、刘安武、桂裕芳、蔡鸿滨、厉以宁、朱龙华、张玉书、范大灿、王式仁、陶洁、顾蕴璞、罗芃、赵振江、赵德明、杜小真、申丹等老中青三代学者，在文学、哲学、历史、语言、心理学、经济学、法学、社会学、政治学等社会科学与人文科学领域里，以扎实的外语功力、丰厚的学识、精彩的文笔译介出了一部又一部外国学术文化名著，许多译作已成为传世经典。在他们的译作中体现了中国知识分子对振兴中华民族的责任和对科学文化的关怀，为我们民族不断地了解和吸收外国的先进文化架起了一座又一座的桥梁。

值此北大出版社建立100周年之际，我社决定推出大型丛书"未名译库"(Weiming Translation Library)。"译库"为综合性文库。文库以学科门类系列及译丛两种形式出版。学科门类系列包括：哲学与宗教系列、文学与艺术系列、语言与文字系列、历史与考古系列、社会学与人类学系列、传播与文化系列、政治学与国际关系系列、经济与管理系列等；译丛为主题性质的译作，较为灵活，推出的有"经济伦理学译丛"、"新叙事理论译丛"、"心理学译丛"等等。"未名译库"为开放性文库。未名湖是北大秀丽风光的一个象征，同时也代表了北大"包容百川"的宽广胸襟。本丛书取名为"未名译库"，旨在继承北大五四以来"兼容并包"的学术文化传统。我们将在译库书目的选择(从古典到当下)和译者的遴选上(不分校内校外)体现这样一种传统。我们确信，只有将人类创造的全部知识财富来丰富我们的头脑，才能够建设一个现代化的社会。我们将长期坚持引进外国先进文化成果，组织翻译出版，为广大人民服务，为我国现代化的建设服务。

由于我们缺乏经验，在图书的选目与翻译上存在不少疏漏，希望海内外读书界、翻译界提出批评建议，使"未名译库"真正能成为一座新世纪的"学术文化图书馆"。

《未名译库》编委会

2002年3月

总　　序

"新叙事理论"指的是20世纪90年代以来西方的后经典或后现代叙事理论。最近十多年,国内翻译出版的都是西方学者著于20世纪70至80年代的经典叙事理论,迄今为止,尚未涉足"新叙事理论"这一范畴。本译丛旨在帮助填补这一空白。

1999年秋美国俄亥俄大学出版社出版了一本新叙事理论的代表作 *Narratologies*,该书主编戴卫·赫尔曼采用了"叙事学的小规模复兴"这一短语,来描述20世纪90年代以来西方文学界,尤其是美国文学界对叙事理论研究兴趣的回归。但这绝不是简单的回归循环,而是对结构主义叙事学的反思、创新和超越。

结构主义叙事学于20世纪60年代中期产生于结构主义发展势头强劲的法国,但很快就扩展到了其他国家,成了一股国际性的文学研究潮流。与传统小说批评形成对照,结构主义叙事学将注意力从文本的外部转向文本的内部,注重科学性和系统性,着力探讨叙事作品内部的结构规律和各种要素之间的关联。众多叙事学家的研究成果深化了对小说的结构形态、运作规律、表达方式或审美特征的认识,提高了欣赏和评论小说艺术的水平。诚然,作为以文本为中心的形式主义批评派别,叙事学也有其局限性,尤其是它在不同程度上隔断了作品与社会、历史、文化环境的关联。这种狭隘的批评立场无疑是不可取的,但其研究叙事作品的建构规律、形式技巧的模式和方法却大有值得借鉴之处。令人遗憾的是,西方批评界往往从一个极端走向另一个极端。20世纪80年代初以来,不少研究小说的西方学者将注意力完全转向了意识形态研究,转向了文本外的社会历史环境,将作品视为一种政治现象,将文学批评视为政治斗争的工具。他们反对小说的形式研究或审美研究,认为这样的研究是为维护和加强统治意识服务的。在这种"激进"的氛围下,叙事学研究受到了强

烈的冲击。

但近年来，越来越多的学者意识到了一味进行政治批评和文化批评的局限性，这种完全忽略作品艺术规律和特征的做法必将给文学研究带来灾难性后果。他们开始再度重视对叙事形式和结构的研究，认为小说的形式审美研究和小说与社会历史环境之关系的研究不应当互相排斥，而应当互为补充，从而出现了对叙事理论研究兴趣的回归。近年来叙事理论研究的复兴，有以下三个特点：其一，目前叙事学家们在分析文本时，一般较为注重读者和社会历史语境的作用。其二，重新审视或者解构经典叙事学的一些理论概念，例如"故事与话语的区分"、"叙事性"、"叙事者的不可靠性"、"隐含作者"、"受述者"等等。其三，注重叙事学的跨学科研究，越来越多的叙事理论家有意识地从其他派别吸取有益的理论概念、批评视角和分析模式，以求扩展研究范畴，克服自身的局限性。

西方叙事理论的"盛—衰—盛"发展史从一个侧面表明，尽管西方每一个时期几乎都有一个占据主导地位的理论流派，但并不是一个简单的"你方唱罢我登台"的替代史。当今，西方的文学批评理论呈现出一种多元共存的势态。其实，任何一种理论和批评模式都有其合理性和局限性，尤其在关注面上，都有其重点和盲点，各个批评理论派别之间往往呈现一种互为补充的关系。美国的《文体》杂志第34卷第2期(2000年夏季刊)发表了以"叙事概念"为主题的专刊，布赖恩·理查森为该专刊撰写了导论，该文最后的结论是："叙事理论正在达到一个更为重要、更为复杂和更为全面的层次。由于后结构主义已经开始消退，而一个新的(至少是不同的)批评范式正在努力占据前台，叙事理论很可能会在文学批评研究中处于越来越中心的地位。"但在我们看来，取代并非理想，是否占据中心也并非重要。文学研究的发展呼唤宽容开放和多元互补。希望在新的世纪里，叙事理论在文学研究的百花园里，会更加茁壮地成长，更加绚丽地开放。

中国的文学研究界在经历了多年政治批评之后，改革开放以来，欢迎客观性和科学性，重视形式审美研究，为新批评、文体学、叙事学等各种形式批评学派提供了理想的发展土壤。20世纪80年代末至90年代中，美国叙事学研究处于低谷之时，国内的叙事学研究却形

成了一个高潮。一方面国内学者叙事学方面的论著不断问世,另一方面西方叙事学家著于70和80年代的作品也不断以译著的形式在中国出现,其中包括热拉尔·热奈特的《叙事话语　新叙事话语》(中国社会科学出版社,1990),华莱士·马丁的《当代叙事学》(北京大学出版社,1990),施洛米丝·里蒙-凯南的《叙事虚构作品:当代诗学》(厦门大学出版社,1991),米克·巴尔的《叙述学:叙事理论导论》(中国社会科学出版社,1995)。尤其令人感到欣喜的是,似乎与美国叙事学的复兴遥相呼应,近些年来,在国内出现了以杨义的《中国叙事学》(人民出版社,1997)为代表的本土叙事学研究的热潮,旨在建构既借鉴西方模式,又有中国特色的叙事理论。但迄今为止,国内的研究有一个问题,颇值得引起重视:无论是译著还是与西方叙事学有关的论著,一般都局限于20世纪80年代末以前的西方经典叙事学,忽略了90年代以来西方的"新叙事理论"。诚然,对于后经典或后现代叙事学的研究应当以对经典叙事学的研究为基础。以前,在国内对于经典叙事学尚未达到较好了解和把握的情况下,集中翻译和研究经典叙事学无疑有其必要性和合理性。但从现在开始,应该拓展视野,对近十年来西方新的后经典叙事理论展开翻译和研究。

正是在这一背景下,"未名译库:新叙事理论译丛"应运而生了。我们编选的这套译丛首批共五种。第一种为解构主义叙事理论的代表作:J.希利斯·米勒的《解读叙事》(1998);第二种为女性主义叙事理论的代表作:苏珊·S.兰瑟的《虚构的权威》(1992);第三种为修辞性叙事理论的代表作:詹姆斯·费伦的《作为修辞的叙事》(1996);第四种为多种跨学科叙事理论的代表作:戴卫·赫尔曼主编的《新叙事学》(*Narratologies*)(1999);值得一提的是,"Narratology"(叙事学)这一名词一直被视为不可数名词,但这本书的书名却采用了该词的复数形式。这旨在强调书中叙事研究方法的多样性。这些研究方法基本都是将叙事学与其他学科相结合的产物,具有很强的跨学科性质。第五种为后现代叙事理论的代表作:马克·柯里的《后现代叙事理论》(1998)。

可以说,"新叙事理论译丛"集后经典叙事理论之精华,是对我国近二十年来引进的西方经典叙事理论的不可或缺的重要补充。这些

译著代表了新叙事理论的不同研究派别，角度新颖、富有深度，很有特色。为拓展思路、深化研究提供了极好的参照。希望在未来一段时间里，有更多的新叙事理论的译著和论著问世；同时也希望在建构中国叙事学时，能适当借鉴西方后经典或后现代叙事理论。

在这套译丛的编选翻译过程中，我们得到了北京大学出版社的鼎力相助，尤其感谢张文定副总编和张冰副编审的大力支持。国内外许多学者和朋友给予了热情鼓励和帮助。美国叙事文学研究协会前主席、《叙事》杂志主编詹姆斯·费伦教授直接参与了这套译丛的选材。中国社会科学出版社的汪民安博士在本译丛的策划过程中，予以了热情支持。北京广播学院周靖波教授拨冗阅读了全部译稿，提出了宝贵意见。学者们认为这套丛书在国内具有填补空白的作用，必将受到读者的欢迎，对国内叙事理论研究的进一步发展，应能起到较强的推进作用。

谨将这套丛书奉献给我国日益增多的叙事理论研究者和爱好者。由于编者水平有限，不足之处，敬请专家学者不吝指正。

申 丹

2001 年秋于燕园

引言　新叙事学

戴卫·赫尔曼

1　关于叙事学的两种叙事

1983年，施洛米丝·里蒙-凯南完成了她那部堪称叙事学和叙事理论指南的很有用（被广为引用）的专著《叙事虚构作品：当代诗学》，书中谈及解构主义对经典叙事学构成的挑战；她希望当时刚刚登上理论舞台的解构主义或许会使叙事理论更加丰富，而不是成为明日黄花。里蒙-凯南显然没有把她那部提纲挈领的介绍性专著看做这个研究领域的终结讣告（130）。大约15年后的今天，里蒙-凯南对叙事学谨慎乐观的预言已经得到验证。似乎可以一言以蔽之：关于叙事学已死的传言实在是夸大其辞了。近年来，我们亲眼看到叙事研究领域里的活动出现了小规模但确凿无疑的爆炸性局面。[①]这场小规模的叙事学复兴的标记是多方面的，譬如发表和出版了一批对经典叙事学的研究模式重新思考和重新语境化的论文、专刊、专著；专门杂志《叙事》（1993年才创刊）取得了明显的成功；从1994年就开始出版系列专著——本书也属于这一系列。叙事理论借鉴了女性主义、巴赫金对话理论、解构主义、读者-反应批评、精神分析学、历史主义、修辞学、电影理论、计算机科学、语篇分析以及（心理）语言学等众多方法论和视角，不仅没有消亡，反而顽强地存活下来，有时甚至会出现自里蒙-凯南的那部专著出版以来最惊人的变形。[②]经过这些年的积极发展，一门“叙事学”（narratology）实际上已经裂变为多家“叙事学”（narratologies），结构主义对故事进行的理论化工作已经演化出众多的叙事分析模式。这些模式与结构主义传统形成批判和反思

的关系,从自己意欲超越的分析传统中承接了颇为丰富的遗产。在某种程度上说,本论文集的一个主要目的是厘清当前的叙事研究方法所因袭的谱系,记载近年的叙事理论研究在多大程度上替换和转换了结构主义叙事学的设想、方法以及目的。

因此,《新叙事学》力求超越两种广为流行但互相对抗的关于叙事学的历史和沿革的复杂说法。叙事学作为法国结构主义文学理论的一个分支产生于20世纪60年代中期;按照第一种说法,术语森严且热衷于严格分类法的叙事学是正宗结构主义的科学诉求的根本标志,而那样的时代早已过去。不错,坚持结构主义传统的研究者们提出了一些很有用处的叙事分类方案,而且为描述一个特定叙事的具体效果引入了一套颇为精细的分析语汇。可是随着其他一些文学和文化理论思潮取得日益突出的地位(譬如后结构主义、女性主义、意识形态批判等等),当初以叙事的科学自命的叙事学在短短几年时间里就落得一个"陈旧过时"的评语。当然,并非所有的人都认为叙事学已经消亡。按照第二种说法,亦即另一种叙述,叙事学处于危机之中。最近的研究突出了经典叙事学未能涉及或有意回避的叙事的话语方面,其结果是,尽管结构主义传统在叙事分析领域(这里仍然工作着一大批出色的学者)取得了可观的成果,但是按照"危机说",我们现在必须看到把叙事学用作进一步研究的范式所面临的问题。例如,女性主义学者们认为,旧的叙事学范畴未必能够把握性别问题在故事的生产和处理过程中所起的作用。有些研究者把我们对叙事的理解提升为作者、叙述者以及各种受众之间复杂的修辞处理关系。也有的叙事理论家借助于人工智能理论、超文本理论、精神分析学、电影研究以及语言学(包括可然世界语义学和语篇分析)等视角,拓宽和丰富我们对故事范畴的理解,为分析它们的结构和效果提供新的方法。

不难看出,当前叙事研究领域表现出的巨大活力和创新,使过时说和危机说都显得有失偏颇。叙事诗学在过去十多年来发生了惊人的嬗变,到今天似乎完全可以谈叙事学的"复兴"。换言之,叙事学已经从经典的结构主义阶段——相对远离当代文学和语言理论的蓬勃发展的索绪尔阶段——走向后经典的阶段。后经典叙事学(不要将

它与后结构主义的叙事理论相混淆)只是把经典叙事学视为自身的"重要时刻"之一,因为它还吸纳了大量新的方法论和研究假设,打开了审视叙事形式和功能的诸多新视角。其次,后经典阶段的叙事研究不仅揭示结构主义旧模式的局限性,而且也充分利用它们的可能性;正如后经典物理学也不是把牛顿模式简单地抛在一边,而是重新思考它们的潜在思想,重新评估它们的适用范围。[3]

因此可以说,收入《新叙事学》的这些文章展示出一种不同的讲述故事研究这一故事的方式。本论文集将经典叙事学的模式和工具置于新的语境之中,表明不妨把叙事学已经死亡(或陷入危机)的假说看成叙事分析在更多研究领域里的重新出现和转换。从词源上看,"重新出现"(reemergence)是一种从属性的起源,亦即对曾经新生的思维方式予以重新思考。后经典叙事学可能缺乏初生牛犊的那种一往无前的激情、纯粹发现所带来的不可抑止的激动以及20世纪60年代第一次符号学大革命所引起的对方法论的美好幻想,但是它的长处在于对自身范围和目的进行了更有力的反思,更好地意识到周边其他批评理论的发展,采取了一种更为灵活和更具探索性的姿态,在研究叙事(或任何其他对象!)时,更愿意承认任何事情都不可能、也不应该一蹴而就。我相信《新叙事学》里的文章已经生动地表明了叙事分析正在经历的这种重新调节。从这些文章中可以看出,叙事学已经演变为一个更具包容性和开放性的工程,它决不会再像从前那样一味地追求最好的描述和说明模式。因此总的来说,本论文集主要想完成三个目标:(1)检验经典的结构主义叙事学的可能性和局限性,评估那些模式能够和不能够阐明什么样的叙事现象;(2)必要时用后经典模式丰富经典模式,以此与曾经困惑甚至削弱叙事学研究的叙事话语方面相协调;(3)通过对具体文学或其他叙事作品的阐释来实现目标(1)和(2),以此表明后经典叙事学不仅与文学理论和叙事理论的研究相关,而且与普遍的批评实践相关。的确,正是对诗学和批评的双重强调以及对叙事话语系统的特征和个别叙事的特征的双重关注,[4]使《新叙事学》成为致力于叙事理论与阐释的系列著述中的一种。

下一节将说明经典叙事学与后经典叙事学的一些差异。我想集

中讨论一个著名的(而且确实经常被收入各种文集的)以经典概念和方法为基础的叙事分析个案,即戴卫·洛奇的《现实主义文本的分析和阐释》(1996[1980])。这篇文章的起源具有重要意义。它最初是洛奇为1979年夏天泰尔阿维夫大学波特尔诗学与符号学研究所举办的一次名为"提纲2:叙事理论与小说诗学"的国际学术研讨会提交的论文。米克·巴尔曾经在《叙事学要义》中把那次会议说成是经典叙事理论在诸多方面的一次高水平展示会。洛奇的文章以欧内斯特·海明威的短篇小说《雨中的猫》为关注中心,将理论与阐释相结合,用结构主义的概念进行实际的阐释操作。他的分析表现出娴熟的技巧和很强的启发性,我的学生们在领会和理解结构主义及其叙事理论时,觉得洛奇的分析很有用处。但是洛奇文章的意义也在于它未予关注的问题。我从该论文集的诸位作者所构想的各种叙事学中得到启发,将洛奇的研究方法置于新的语境,并且用结构主义全盛时期之后出现的一些新观念来丰富他的方法。我只对上述论题作一粗略探讨,目的是让读者感觉到叙事学是一个动态演化的领域,而不是一种充其量只有一定用处而且已经过时的分类学研究。

2 "……一种更丰富、更有用、更完整的叙事学"[5]

洛奇文章的目的之一是清点1970年代后期的一些叙事分析模式;他将那些模式分为三类:依靠"叙事学和叙事语法"建立的模式,与"小说诗学"相联系的模式,用于故事的"修辞性分析"的模式;我将在后面详细讨论这些模式。然而,洛奇的文章不只是对当时叙事学家所用最新理论工具的综述,贯穿于文章的问题之一是:"把现代形式主义和结构主义的全套工具用于一个文本,是否可能,是否有用?这样做会得到什么?"(24)。洛奇把《雨中的猫》用作他的示范文本,极力说明,将叙事理论与叙事阐释综合起来,不仅是可能的,而且是有益的。他认为海明威的小说《雨中的猫》具有特殊的地位:一方面,这篇小说似乎假定了文本与现实之间的逼真关系,这"在本质上是资产阶级经典现实主义的继续";但是另一方面,许多读者发现这个叙

事是“多价的,歧义的,抵制终极阐释”的(29)。小说讲述一对无名氏美国夫妻在意大利投宿的故事,从表面上看,它只是突出描写了单单几个可报道的事件:在满腹心事的丈夫读书时,妻子大着胆跑到下雨的外面,(颇费周折地)去找一只猫,她不想让猫露宿淋雨;这似乎隐约象征着妻子渴求她眼下缺乏的东西。故事由一个异故事叙述者讲述,叙述过程中的聚焦方式由外向内,后来证明这种方式具有关键的意义。

值得注意的是,洛奇在分析海明威的小说时,有力地展示了结构主义经典理论的用处。例如,“结构主义者把语言看做一个差异系统,把意义看做结构对立的产物”(35),他以此反对约翰·V.哈格皮安把小说里穿着橡胶斗篷的那个男人读解为避孕的象征。避雨的形象可以是试图阻挡生殖的力量,但是洛奇认为,海明威使用的是一种不同的对照系统,该系统将雨与烦闷而不是与生殖相联系。洛奇还进一步充分利用了热奈特的频率思想,即故事世界里某事发生的次数与叙事中讲述此事的次数之间的关系。他发现海明威“倾向于反复讲述故事,而不是概括故事;发生n次的事情,讲述n次;发生一次的事情,也讲述n次;但是不会对发生n次的事情讲述一次。这是一个非常重要的特点,因为它用极为有限的动作加强了对人物形象的说明”(33)。因此故事的形式包含着翻来覆去而令人倦怠的意味,这也正是小说的基本主题之一。不过,洛奇文章中最有启发的部分也许是他对聚焦的微妙转换所作的解说,它有助于解释为什么《雨中的猫》直到结尾仍然存在着歧义。洛奇还运用了热奈特对“说”(叙述)与“看”(聚焦)的区分。海明威小说的故事是由一个准全知的异故事叙述者讲述的,而故事的聚焦却是可变的,视角从那对夫妻的外部移到内部的丈夫一方或妻子一方。洛奇熟练地显示了这些聚焦转换如何通过故事的词语机质发生作用,具体地说,就是通过定冠词与不定冠词之间的对照发生作用:

> 现在我们可以充分理解小说结尾的意义为何如此含混:主要因为这个关键时刻的叙述采用了丈夫的视角。由于他躺在床上,没有站起来看一下窗外避雨的猫,所以他无从知道那只猫是否

> 就是女佣带来的那只猫；于是这里用了一个不确定的不定冠词："一只青灰色的大猫"。然而，如果这时采用妻子的视角，文本读作……"她抱着一只青灰色的大猫"，那么很显然，这只猫就不是妻子想从雨中找回来的那只猫（在这种情况下，会用到定冠词）。意味深长的是，小说标题里的"猫"前面没有用定冠词，这就使关于小说结尾的两种阐释都没有得到明确的支持。(34)

洛奇确实富有成效地应用了结构主义的理论，他的论文展示了频率和聚焦等概念所能产生的阐释效果。

然而，在结构主义叙事学的全盛时期之后产生的分析工具有助于对海明威的小说提出洛奇未能讨论的一些问题。这些问题之所以未能提出，并不是因为洛奇本人的疏忽或无知。应该说，在经典视角的范围之内是不可能提出这类问题的。我们面对的不是这个或那个批评家的失败的问题，而是研究工作所受到的一般限制，即叙事研究的可能性条件。因此我的目的不是解决叙事学内部孰优孰劣的问题，而是显示后经典方法如何丰富了洛奇所作的那一类阐释。

其实洛奇本人说得很清楚，应该将叙事理论置于叙事历史的实际状况当中，梳理讲故事的技巧和用以研究这些技巧的策略的演变过程。洛奇指出，在先锋派小说家的自觉实验与语言学、民俗学以及人类学的发展——这些发展的结果是产生了我所谓叙事分析的经典模式——之间存在着相互配合的历史关系。现实主义小说的典型特征是将自己的再现程式隐藏起来，把自身的建构性放在背景位置，转换成一扇面对世界的透明窗户，试图创造一种身临其境的体验。与此相对照，实验小说则突出自身的叙事结构和作为被建构的故事的地位。这种自觉的小说显然需要叙事分析的工具。当代的创作实践破除了对故事的直接感性体验，把注意的焦点置于读者将某些话语方式阐释为叙事时所依据的各种程式，使叙事结构分析之细密详尽达到了前所未有的程度。不过，正如洛奇所说：

> 长期以来，小说研究与理论探讨两条路一直是分多合少。然而最近数十年间，本质上以经验和文本为基础，批评成就斐然但理

> 论力量较弱的英美形式主义批评撞上了比较系统、抽象、理论严谨、追求“科学性”的欧陆结构主义批评。其结果便是叙事理论和小说诗学领域里发生了一次小规模的“知识爆炸”。(24)

在洛奇所描述的三个不同的探讨领域里,可以明显感觉到这第一次叙事学知识爆炸的冲击波。三个领域分别探讨叙事结构的三个不同层面。首先是弗拉基米尔·普洛普、克劳德·布雷蒙、阿尔热达-于连·格雷马斯、克劳德·列维-斯特劳斯、茨维坦·托多洛夫以及罗兰·巴尔特等人从事的叙事学和叙事语法或叙事语言(langue)的研究。用洛奇式的术语来说,这第一个研究领域的焦点是叙述内容或故事的组织情况,即“故事”(fabula)在“情节”(sjuzhet)中的各种实现方式所依托的结构。[6]第二是小说诗学或“所有试图对小说再现技巧予以描述和分类的努力”(26);在洛奇看来,韦恩·布斯和热拉尔·热奈特的著述都属于这个题目范围。这类研究的对象是被叙述世界与叙事或故事与话语或“故事”与“情节”之间的关系,譬如叙述者讲述故事事件时的顺序。第三是小说的修辞性分析,“我用这个术语指对叙事文本的表层结构的分析,它显示故事的语言媒介如何决定故事的意义和效果”(27)。按照洛奇的说法,修辞性分析法不仅从罗曼·雅各布森(1971)对隐喻与换喻的区分(以及换喻与现实主义的联系)中得到动力,而且与英美新批评也有重要的联系。这第三种方法以话语层面的叙事特征为研究对象。不过应该看到,洛奇对这一方法的描述并没有将修辞性分析与小说诗学截然分开。而且正如本论文集中詹姆斯·费伦和玛丽·帕特里夏·玛汀的文章所阐明的那样,洛奇将修辞性分析与对故事里所用的比喻或修辞格进行的研究等同起来,限制了修辞性分析的力量,这一点我将在下文中讨论。修辞性分析的范围可以更开阔一些,因而可以更有成效一些,不妨把它看做对叙事形式与叙事受众的研究。

实际上,叙事学研究领域的整个格局与近20年前洛奇着手探究时的情况有很大的不同,这是由于叙事学知识的第二次爆炸正在冲击着当前的各个研究领域。洛奇提出的三个主要的考察任务——叙事语法的梳理,叙事诗学的创建,故事修辞学的发展——已经进入并

影响了周边的批评理论潮流，反过来也被这些潮流所影响。随着研究任务的多样化，研究策略也越来越多样化。例如，认知科学、语用学以及语篇分析等领域里取得的最新发展带动了重新探究故事语法的努力。贯穿于这一活动过程的问题也许不再是："我们能否建构起一种形式装置，以生成所有那些被称为故事的话语单位？我们能否通过这种装置对那些话语单位的更小单元予以结构描述，说明它们的组合和递归原则，进而根据某种规则和形式阐明与叙事能力密切相关的那些技巧和手段？"取而代之的问题是："叙事话语里的形式标记如何启动已储存知识——例如有关公式化情境和事件的知识，从而使人们能够将故事视为故事？这需要什么样的特殊标记，为什么？某些类型的形式标记是否比别的标记更有助于理解叙事？属于认知、语言和互动技巧和手段范畴的叙事能力与交际能力的一般关系如何？"[⑦]总之，当前的研究表明，我们不仅应该探究故事的结构，而且应该研究读者和听者将叙事结构连接到话语中呈现的某些事件串时采用的程式化的而非随机的方式。我们还应该审视讲故事者如何为了特定叙事目的而利用接受者推断叙事结构所依靠的特殊话语标记。[⑧]

关于叙事语法问题的这个简单说明，显示出叙事学格局在更大范围内发生的重新配置。最根本的转换是从文本中心模式或形式模式移到形式与功能并重的模式，即既重视故事的文本，也重视故事的语境。[⑨]笼统地说，叙事理论家们的重点越来越集中在这一点上，即：故事之所以是故事，并不单由其形式决定，而是由叙事形式与叙事阐释语境之间复杂的相互作用所决定的。因此，核心问题是故事的策划方式及其所引导的故事处理策略之间的相互作用。这样的处理策略可以根据所取视角、所用术语以及所选描述层面，表现为对因果关系的基本假设，亦即关于某个叙事里何人何时做何事的结论，关于叙述者与事件的位置关系的推断或关于叙述者的可靠性(或不可靠性)的推断，关于哪些主题在故事里处于优先地位的决定，对某些类型的叙事结构所引起的比较隐秘的性别反应予以实践或抵制的方式，对故事讲述形式中包含的意识形态召唤进行抵抗或接受的方式，对借助各种叙事技巧加以再现、假定、削弱、反讽、使之复杂化或得到加强

的价值观作出伦理回应。

不言而喻，上述各项并非问题的全部。我也不是说一种叙事理论（或一个理论家）能够同时应对所有这些叙事阐释方面的问题。我是说，所有这些阐释策略问题都进入了后经典叙事学的视野；正如收入本书的文章所表明的那样，后经典叙事学现在铺开了多条不同战线，表现出多种不同风格，具有多种不同的描述和阐释目的。因此，在洛奇看来相互分离的三个项目——叙事语法、叙事诗学、叙事修辞——现在已经演化为多维互动的叙事分析一个项目了。应该说，这个项目还在形成过程当中，其中的语法、诗学和修辞只能是半自治的区域，它们并非构成一种新的叙事学三学科，而是构成可以重新思考叙事分析的基础和方法的话语世界。通过重新思考，可以对叙事结构、叙事语言、叙事的视觉实现或更广意义上的符号实现以及生产和阐释文本的语境（以及这些因素之间的关系）提出新的问题。我已经表明，用认知方法解决叙事语法问题，离不开整合性的与语境相关联的模式；分析故事的结构，还需要分析话语层面的特征及其连带的处理策略。与此同时，修辞分析法和女性主义的叙事分析方法已经展示出将技巧与语境相联系的新方法。彼得·J·拉彼诺维奇（1977，1987）已经阐明，读者"理解"不可靠叙述的能力来自他对两种不同接受语境——即作者语境和叙事读者语境——的同时（或许有些不安的）参与。苏珊·S.兰瑟也指出，应该对热奈特的叙述方式分类法（故事外叙述，同故事叙述，等等）予以补充，应该对话语生产语境作出更丰富的描述，譬如说明某一故事当初被设计为公众话语还是私人话语（1991，620）。这些整合模式有助于解释叙事诗学和故事的修辞性分析何以在洛奇的文章里交汇在一起。洛奇并没有将不同的方法相混淆。恰恰相反，他划分的三项研究任务之间有着内在的联系，这一点现在看来比洛奇写作的时候显得更加清楚。

心里有了这些大致的评述之后，叙事研究的最新发展会让我们对海明威的这篇小说提出什么问题呢？换句话说，《雨中的猫》显示出结构主义模式的什么局限和适用范围呢？如果现在可以把洛奇划分的语法、诗学和修辞看做叙事分析的三个相互关联的侧面，那就有必要重新设定洛奇的某些阐释策略的语境，提出那种自我隔绝的叙

事理论所无法提出并解决的问题。例如,洛奇在分析中几次用到格雷马斯著作里的叙事"行动素"(actant)概念。行动素概念是叙事语法(grammar)乃至叙事句法(syntax)的组成部分,是一些基本的类型化角色(帮助者、反对者、主体,等等)的名称,故事里的人物可以是这样或那样的行动素。[10]从整合的角度看,对行动素的推断所依据的是以认知为基础但也始终处于具体社会文化语境中的行为范式。读者或听者将这些范式带入理解故事的过程之中。不过,叙事与范式的关系是辩证的:行动素概念可以阐释故事,反过来,至少在有些情况下,也推动了对概念自身的再思考。

尽管洛奇说过,叙事的歧义性使格雷马斯的行动素模式很难直接运用于文本(30),但是他仍然用这一模式梳理故事人物之间的关系(30,31,32,37)。不过必须看到,海明威的小说是围绕一些阻碍行动的因素组织起来的,譬如惯例、程式、软弱性,这些因素尤其表现在"妻子"身上。对这篇自觉的间断插曲式的小说,很难用经典的行动素模式予以句法分析。《雨中的猫》是一个帮助读者探问人尤其是女人的能动性及其限度的叙事,它让人们思考做一个(女性)主体会遇到什么样的帮助和阻力。妻子拯救那只猫的努力范围是非常有限的,而且终无结果,这就阻碍了、至少是搁置了对标准行为范式的应用。一种关于故事如何编排行动的真正普遍的理论必须能够包容这些复杂的非行动样态,因为非行动也是一种行动方式。基于同样的理由,这种理论还必须说明叙述者或作者将人的身份简化为一些婚姻角色的策略(小说始终只说人物是一对美国"丈夫"和"妻子",始终没有说出他们的名字)。一个特定叙事为什么突出某种特殊的社会角色,视之为正在进行的行动的决定因素或理解的前提条件?具体地说,为什么海明威用话语层面的特征(用某些特殊的指涉语句)引导人们以妻子与丈夫的关系为主要依据,推断妻子的身份和行为?[11]这种对社会文化角色的突出如何影响了通过行动素探测情节的深层结构组织状况的经典理论?这种社会文化角色的叙事化在多大程度上也使这些角色自然化,即似乎将它们植入男人女人们的主动、对抗、相助以及冲突的当前生活的"体验"当中?

显然,即使海明威简化了身份表现问题的复杂性,他仍然建立了

一种反情节模式，鼓励读者对能动性以及能够或应该如何讲述行动的问题进行反思。《雨中的猫》的结构可能将某些(非)行动归诸女性(而非男性)的范畴，然而它表现出与兰瑟所说的妇女叙事作品的惊人近似。兰瑟认为妇女叙事作品要求我们重新思考叙事理论的基本范畴和方法："根据叙事情节理论，作为情节结构单位的期望与实现或问题与解决将文本中的行动基础置于主人公的(意向性)行为之上，假定某种力量或可能性与妇女的历史经验以及文本经验不一致，也许还会与女人的欲望不一致"(1991，623)。换言之，兰瑟拒绝将叙事语法问题与设计和阐释叙事的语境分开。[12]她的言论反映了注重统合的后经典叙事学的典型走向。这一变化使我们能够在洛奇的结构主义视界和经典指向之外开辟新的探询路线。

当前的叙事诗学和叙事修辞研究也表明把海明威的技巧与它们影响特定受众的方式联系起来思考，将会得到丰硕的收获。从反面来说，后经典叙事学突出了对海明威叙事策略的研究("譬如小说叙事里的时态、人称、直接和间接引语等"[27])与阐释语境相结合的重要性。意味深长的是，洛奇并没有讨论读者的设计在讲故事过程中的作用，他讨论的核心问题总是讲故事者为推行某些认知的、情感的、评价的阐释回应而采用的话语结构。[13]因此洛奇不可能提出后来成为叙事分析之中心的问题：叙事设计与阐释过程的相互影响。具体地说，海明威的技巧是如何从它们的阐释语境中获得意义的？洛奇的分析教导我们，必须将这种语境关系理论化，哪怕未能正确地(或未能充分地)描述叙事的技巧及其意义也在所不惜。

应该指出，洛奇关于这篇海明威小说的某些言论是缺乏说服力的，尤其是文章结尾的评论，认为海明威能够"在不用修辞格和比喻的情况下，取得象征效果"(35—36)。洛奇对小说开头那些句子的所谓"引伸义"的解释是非常含混的，例如许多读者或许同意"旅店里只住进两个美国人"这句话很好地表达了"与其他民族相对立的美国人的民族性：文化隔绝"，但是可能不会赞同把"这座青铜的[战争]纪念碑在雨中发出幽蓝的微光"读作"与有机植物(棕榈树)相对立的惰性矿物(青铜)。阴雨天与好天气相对立。欣快感消失"(36)。也并非所有的读者都会同意洛奇的看法，把丈夫喜欢读书、妻子看着窗外的

猫理解为"丈夫读书,是对眼睛的'文化使用'。妻子看着窗外,是对眼睛的'自然使用'"(36—37)。这个问题其实在30年前威廉·O·亨德里克斯对列维-斯特劳斯的结构主义神话分析和普洛普的《民间故事形态学》的批判中就已经有所涉及(1967,40—51)。具体来说,洛奇关于引伸义的说法并没有以海明威的小说本身为基础,而是以对整个小说意义的预先阐释为基础。而分析者从书页文字中得出这种初始总体阐释时的程序步骤却没有得到具体的说明。可见,所谓一个故事的形式所包含的各种对立和对照(例如自然与文化、快乐与无聊[36])其实是某种关于形式意味的潜在理论的产物。就是说,形式在被描述之前已经得到阐释,或者说,只有先阐释形式,然后才能描述形式。这就是结构主义的方法! 它早就声明自己的目的是建立一套非常细化的因而可以统一使用的叙事阐释方法。

我无意指责洛奇没有对叙事形式进行某种零度的前阐释的描述,我只是想表明,任何描述都不可能排除阐释;如果说迄今为止的描述有时似乎将阐释排除在外,那只是表明确实需要重新思考洛奇的解说中包含的那些结构主义模式。唯形式是求的做法往好说是堂吉诃德式的行为,往坏说是特定时代的利益、思想和价值在叙事问题上的暗中反映,而叙事则是那些利益、思想和价值被读入之后的产物。不过话虽这么说,叙事分析者还是有责任继续作出尽可能严谨的形式描述。现在恰恰只有将形式置于文本和语境因素的星河之中,才能作出严谨的描述。因此分析者无须捐弃故事形式的涵义,相反应该研究形式如何在一定程度上成为注重语境的阅读策略的结果。这些策略与文本的设计是相互关联的:排除了相反方向的文本的特定标记,就不会将一个同故事叙事读作局外人讲述的故事。海明威的过去时叙述也不会使读者冒然将人物的行动阐释为那一对夫妻尚未占据的未来时空里的事情。但是,因为阅读策略处于语境之内,它们的确阅读是可变的,譬如,读者会根据自己的信念和价值观,用各种动机解释妻子对那只猫的牵挂。[10]读者也许还会对用以讲述那位妻子的思想、言语和行动的叙事技巧予以不同的评价。譬如,为什么海明威只在写到那位妻子时才用心理叙述手法,而那位丈夫的思想和情感活动却始终模糊不清,仅仅在对话和具体行动中有些流

露，或者说，叙述者介入程度上的这些差异仅仅决定于小说的主题，抑或它们表明了与隐含作者相联系的规范和信念系统的某种东西？根据那个系统，女人无法摆脱莫名其妙的渴念和无可名状的欲望，而男人则能够有条理地思维、说话和行动，当然也许缺乏理解或同情心。如果海明威的形式设计之下潜藏着这样的规范和信念，那么男性读者与女性读者在阐释那些技巧时的关键差异在什么地方？而90年代的男性读者与20年代的男性读者的情况又如何？那些技巧在每一种情况下都是"相同的"吗？还是说叙事形式在不同语境中具有新的涵义或意义，因而必须把形式本身重新描述为语境中的形式(form-in-context)并作为语境中的形式来研究？

在前面的文字里，我只是就后经典叙事学在分析海明威小说时的作用提了几个问题，至于小说的基本结构、逻辑和语义属性、话语层面上的组织以及阅读语境等相关问题，还未提及，更谈不上解决。然而，我现在不打算进一步讨论《雨中的猫》，我想扩大探讨的范围，更多地谈一谈后经典叙事学本身。具体地说，现在应该更多地介绍一下本论文集的内容和特色。[15]在下一节里，我将介绍《新叙事学》的四个主要部分，并摘要说明收入本书的所有论文以及每一部分里的论文之间的关系。我的摘要其实也是颇为详细的，意在指明每篇文章对于我们重新思考经典模式和工具的裨益，同时也想表明《新叙事学》的内涵超过了它的各部分的总和。在我看来，这本论文集不是一些零散篇章的集合，而是一次大胆创新的叙事分析研究活动的集体表述。后经典叙事学由于需要集聚诸多学科传统的资源和各种专门知识而成为非单个研究者、非单个视角所能胜任的事业。

3　后经典叙事学的若干方向

论文集的第一部分"经典的问题，后经典的方法"，其焦点是叙事学一直探询的那些根本性的而现在需要彻底重新思考的问题和范畴。这样的重新思考是随着经典模式向后经典模式转移而发生的叙事理论转换的一部分。第一部分收入爱玛·卡法勒诺斯关于功能分析的论文《似知未知：叙事里的信息延宕和压制的认识论效果》、詹姆

斯·费伦和玛丽·帕特里夏·玛汀的论文《威茅斯经验:同故事叙述、不可靠性、伦理与〈人约黄昏时〉》。两篇论文都指出后经典叙事学通过对叙事基本问题的重新表述(提问),重新思考了故事的性质以及阅读、描述、分析并因而体验故事的方式。

卡法勒诺斯的文章放在本书开头,原因在于文章讨论的"事件"和"序列"是用来界定故事之所以是故事或叙事与议论、谏说和描写等其他话语体裁的分界的传统概念。故事与三段论的差异在于议论按命题序列展开,是一种逻辑演绎的线性排列,而叙事则不只是一组有序的命题。用一组命题序列讲述的事件本身是按一种特定的时间顺序发生的。但是问题并非如此简单。卡法勒诺斯注意到自什克洛夫斯基区分故事本身(fabula)与讲述故事的方式(sjuzhet)以来一直纠缠着叙事学家的一个问题:讲述的方式所表明的意义。有些叙事会暂时延宕或永久压制有关被叙述事件的信息,因而影响了读者(以及分析者)对事件意义的阐释。这样的叙事显示事件与序列是互为关联的,一个事件是它所处序列的一种功能,而序列的同一性则决定于构成它的事件。卡法勒诺斯发展了她的"功能分析"技巧,对这种相互性作了更为精确的描述,这是经典叙事学家所无能为力的。卡法勒诺斯确实受到弗拉基米尔·普洛普早在1928年就率先论述叙事功能的专著《民间故事形态学》的启发,但是她也综合了罗兰·巴尔特、茨维坦·托多洛夫、施洛米丝·里蒙-凯南、梅尔·斯托恩伯格、米纳凯姆·佩里、杰拉尔德·普林斯等人的理论模式,丰富了普洛普的思想。卡法勒诺斯对巴尔扎克的《萨拉辛》和詹姆斯的《拧螺丝》进行个案研究,通过功能分析表明,叙事不只是一组事件序列,而且也是朝向(在某种意义上也构成)事件主序列的一组第二或平行的阐释序列。这篇首当其冲的论文出色地光扬了经典思想的智慧,同时也对经典思想的未尽潜力以及适用限度进行了反思。

《威茅斯经验:同故事叙述、不可靠性、伦理与<人约黄昏时>》是费伦和玛汀合写的一篇论文,他们分析了卡佐·依施古罗的小说《人约黄昏时》里的"威茅斯"情节片断,通过"伦理取位"(ethical positioning)概念,重新审视了研究同故事叙述中的不可靠性问题的经典方法。更重要的是,在这个情节片断里,史蒂文斯对本恩夫人三缄其

口,该文的两位作者对此的理解颇有差异,但他们并没有删去各自的不同意见,而是对这种阐释差异赋予十分重要的理论意义。他们的论文也表明,后经典叙事学的根本标志是它坚持关注叙事学探询的过程,而不仅仅是结果。故事并不是等待无功利的中立观察家去发现的先存结构,研究对象或叙事的属性是相对的,随着研究构架的不同而变化,因此必须把研究构架本身也包括在研究范围之中。当然,费伦和玛汀的更具体的目的是阐发一种更精密的模式,以理解叙述者(尤其是第一人称叙述者)如何成为不可靠者。费伦与玛汀的方法将严谨的叙事形式考察与对叙事接受语境、特别是阅读伦理的关注结合起来;他们指出,韦恩·布斯在《小说修辞学》中首开其风,讨论了不可靠性问题,后来的众多不同批评家以众多不同方式继续讨论这一问题,已经使这个概念的界限变得相当模糊,难以把握。一个主要的问题是,布斯从事实或事件和价值方面说明叙述者可能存在的不可靠性,但是实际上,叙述者的不可靠性也可能表现在知情和感知方面。因此,叙事分析的范畴类型需要进一步丰富,才能同时涵盖事实/事件轴上的不可靠报道行为、伦理/评价轴上的不可靠评价行为以及感知/理解轴上的不可靠阅读行为。这一分类模式产生出六种不可靠形式:误报、误读、误评(=误认)、不充分报道、不充分读解、不充分认识。费伦和玛汀表明,依施古罗小说中的史蒂文斯是一个复杂的不可靠叙述者,其不可靠性在"威茅斯"叙述过程中的不同时刻以不同方式表现出来。他们的讨论还展示了叙事如何激发个体读者的复杂的有时差异悬殊的伦理反应。史蒂文斯不坦白他对本恩夫人亦即以前的肯顿小姐始终如一的真情,这样做对吗?这恐怕是个读者见仁见智的问题,因为同故事叙述使我们看不到依施古罗发出的"结论性信号"。不过,费伦和玛汀利用这个问题建立了一种更为开放的"伦理取位"模式。读者用自己的伦理标准对文本施加影响,以此选取自己的位置;在像史蒂文斯所作的这种不可靠同故事叙述的情况下,读者的标准有助于决定依施古罗的伦理规范子集中哪些是最要紧的,哪些与阐释叙述者人物的行为和/或语言最为相关。

本书的第一部分展示了对待叙事学一直探询的那些根本概念和范畴的新方法及其特征。第二部分"新技术与新兴的方法论"探讨的

问题是,我们是否需要为叙事学本身建立新的(至少是更广泛的)基础。该部分的三篇论文显示出技术和理论的新发展如何推动了叙事理论寻求新的替代模式和隐喻以及由此产生的新的叙事分析策略。例如玛丽-劳勒·莱恩的论文《电脑时代的叙事学:计算机、隐喻和叙事》,首先讨论了对经典叙事学影响甚大的那些令人头疼的专门语汇。即使经典阶段的叙事理论,也从电影、传统语法、转换语法、交际理论、几何学、视觉艺术、性别研究和精神分析学、哲学、博弈理论以及女性主义等诸多领域中借用了隐喻手法。莱恩用各种文学叙事来支持她的观点,考察了与叙事学相关却完全属于另一个领域亦即计算机技术和电脑文化的模式和隐喻。将这一隐喻领域与叙事整合起来,借用虚拟、递归、窗口以及变形等概念,为研究故事提供了新的工具。因此莱恩说,她关注的首要问题不是重建叙事学,使它能够处理互动式文本、多媒体小说以及计算机游戏等电子写作这些新体裁,而是探讨计算机对于传统的叙事形式的启示。

莱恩引用了近年来关于虚拟现实的讨论,将叙事虚构看做"VR技术的源头"。她还重新描述了嵌入式叙事,将其视为从故事主线开始的递归结构,然后用窗口概念(包括窗口结构和窗口管理)阐明了叙事策略中最少关注的那些方面:"话语如何把握同时进行的几个过程,如何解开错综复杂的命运之结,如何解决人物在空间的移动问题,如何在决定故事世界的命运的各种场面之间往来穿梭。"文章最后,莱恩探讨了一个计算机制图概念即"变形"在叙事学上运用的情况。"变形"是指通过一些中间帧将一个源图形逐步转换为另一个目标图形的过程。依此,不妨将经典叙事学家所称的可变聚焦和自由间接话语看做叙述者的变形。莱恩的后经典方法尤其为研究第三人称叙述带来很大益处。这方面的研究向来分为两极:模仿说或自然说把第三人称叙述者看做本体上完整的人,而另一极则以安·班费尔德的著作为代表,认为虚构叙事独立于现实世界的交流范围。叙述者的变形这一思想走出了非此即彼的两极困境,使我们看到无须像经典叙事学家那样,把叙述者的特征视为贯穿于整个文本的不变之物。同一个叙述者可以从一个自然主义的人物形象变形为一个非自然主义或反自然主义的讲故事者,反之亦然。

乌里·玛戈琳的《过去之事、现在之事、将来之事:时态、体式、情态和文学叙事的性质》是本书第二部分的第二篇文章,讨论的焦点是与莱恩的电脑时代叙事学相关的概念之一:虚拟。不过玛戈琳的重心不在技术来源,而在这一概念的方法论涵义。具体而言,玛戈琳把标准的叙事模式重新看做一种单纯表现过去事态从而使读者或听者对事态的事实性或确定性无所怀疑的体裁。叙事理论和叙事实践的最新发展对这类模式提出了质疑。就在叙事学家们开始探讨诸如"假叙述"(G. Prince 1988)——报道故事世界里没有发生但本来可能发生的事件——之类的现象时,我们看到了大量涌现的先锋派叙事作品,而过去+事实性+知情的经典原型模式只能部分地应对或根本不能应对这些作品。在有些故事里,叙述者直接回顾事件的传统视点被同时进行的或预示视点所代替,主导的叙事情态从事实式转移到假设的祈愿式(但愿 X 发生!)或命令式(去做 X!)。这类叙事远非个别例外,而是构成一个增补有限的经典模式的情态系统,它们要求用新的工具进行描述和分析。

玛戈琳至少在普通语言学建立的时态-体式-情态(TAM)模式中发现了一些这样的工具。根据该模式,每个报道行为都包括三个关键的维度,"亦即把观察行为的'现在'置于先前、当时或后来;事件的时间轮廓或内在时间结构,也就是从里面看还是从外面看,是已经完成的统一整体,还是正在进行当中;言说者对所言之事的情感态度:确认和确信(=知情),否定和纯粹的信从(=不确信),愿望、希望或命令"。因此,所有的叙事命题都可以看做一个核心(做 X,让 Y 发生,成为 Z),辅以时态、体式和情态等若干作用词。按照 TAM 模式,典型的文学叙事是过去+完成了的事件过程+事实性声言;而现在则可以把文学叙事看做各种可能性之中的一种可能性。这种特定的叙述活动类型已经成了叙事本身的转喻,面后经典叙事学的任务是为这种尚未明确标注的情况设置新的语境,把它置于更大的讲故事策略系统之内。玛戈琳以多种不同的叙事为个案,譬如亨利·詹姆斯的《拧螺丝》、克里斯汀·布鲁克-罗丝的《阿玛尔伽门侬》、E. Y. 梅厄的《在特鲁伯沙亨》以及玛格丽特·杜拉斯的《死亡的疾病》,使我们看到天才作家们不断地探索着各种可能存在的叙述途径。现在应该是

叙事学"急起直追"自己旨在研究的那种话语体裁的时候了。

曼福雷德·雅恩的《"说话,朋友,进来吧":花园路、人工智能和认知叙事学》继续探讨玛戈琳研究的那些与经典原型相抵触而需要新的研究策略的叙事类型。论文通过语用学、人工智能以及认知科学的最新成果,对所谓的"花园路"问题进行了阐述。认知叙事学的动力还来自叙事理论和叙事实践。一方面,梅尔·斯托恩伯格和米纳凯姆·佩里等叙事学家早就开始强调一种动态的阅读,以补充经典模式;另一方面,詹姆斯·瑟伯和乌尔苏拉·K. 勒奎恩等作家已经创作了一批需要新的阅读策略以保证充分而正确的理解的作品。"没有她的投稿没有投来"(Without her contributions failed to come in),"法老儿子的女儿是法老女儿的儿子",可以把这类花园路句子的扩展形式看做花园路叙事。花园路句子和花园路叙事使读者或听者陷入迷津,严重时会使导致处理的无法进行;如果要修复结构和意义,修复乍看上去似乎异样的结构和意义,就需要进行重新分析。雅恩总结了语言学领域对花园路现象的研究,考察了花园路现象在笑话、谜语等"简单形式"里的功能,然后扩展到叙事中的其他更为复杂的变体。为了说明叙事的多样性,雅恩借用了人工智能和认知科学的一些概念,譬如"框架"(对有关事态和情境的惯用知识予以确定的方式),"脚本"(存储着惯用行动序列的知识表象)以及"优先规则系统"(用于具体决定过程的模式)。雅恩指出,我们总是喜欢阅读那些能够带来最大限度的认知回报的文本。花园路叙事或表现出某些花园路症状的其他叙事使优先规则不能得到完满的实现。因此,"如果切换框架或脚本或改组优先规则,经过自觉的或无意识的再分析,上述症状消失,那就说明花园路确实存在"。雅恩对瑟伯的《瓦尔特·米蒂的秘密生活》和勒奎恩的《迷宫》进行了个案研究,阐明了叙事中的花园路效果下面的认知机制、引发和支持这种效果的叙述者的种种操纵、恢复正确读解所需要的纠错行动、以及把我们带入花园路的故事可能产生的认知和审美效果。

本书第三部分是"走出文学叙事",它的主要焦点不是寻找关于基本概念的新的思维方式,也不是挖掘新的思想基础,而是显示后经典叙事学如何从周边的其他研究领域汲取养分,同时也丰富其他研

究领域。这里的两篇论文讨论了后经典叙事学在多大程度上必然是一项跨学科的工程。首先,"叙事"概念涵盖了一个很大的范围,包括符号现象、行为现象以及广义的文化现象;譬如我们现在说性别叙事,也说历史叙事,民族性叙事,甚至会俗滥地说地球引力叙事。其次,从历史的角度看,叙事分析的新发展往往(甚至通常)发生在两个或更多研究领域的相交部位——研究领域只是偶然地和贸然地被划分为这样那样的"学科"。我自己的论文《社会叙事学:分析自然语言叙事的新方法》意在建立叙事的文学理论解说与语言学解说之间的合作关系。卢波米尔·道勒齐尔的《虚构叙事与历史叙事:迎接后现代主义的挑战》通过可然世界这一哲学和逻辑概念对虚构叙事和历史叙事进行了比较和对照,对虚构写作与历史纪撰的共同点进行了探讨。

我本人的文章所讨论的焦点是讲故事行为如何在特定语境里发挥一种话语策略的功能。我的主要目的是初步提出一种宽泛意义上的"社会叙事学"方法,将叙事学、语篇分析、互动社会语言学以及认知科学综合起来。经典叙事学的局限不仅在于过度依赖索绪尔理论,而且在于它未能容纳英美学者的最新研究成果,他们从1950年代起就注意到句子之外的语言单位。传统叙事学一贯主要关注文学叙事,但是后经典叙事学需要将自然语言的数据也包括进来;而且要阐释这些数据,还需要借用人种学、语言学、认知科学等理论模式并且将它们与其他社会文化实践结合起来。我以对北卡罗来纳州罗伯逊县一个77岁的老妇人做社会语言学访谈时听到的两个神鬼故事为基础,从社会叙事学的角度将故事视为与交际实践互为影响的言语事件。论文里的一部分使用了认知科学的某些思想,对经典理论的叙事行动素概念予以重新思考;通常把行动素理解为人物在故事展开过程中充当的一些基本的类型化角色的名称(例如反对者、帮助者、发送者、接受者)。也就是说,叙事不仅是一组事件序列,而且是行动素的所作所为或所承受的行动符合已知行为范式的一组事件序列。认知科学家们已经描述过这种基本范式如何使处理者能够凭已有经验对将要进行的体验作出预期和推断。我的分析同样表明,讲故事者利用行动素范式促成对被叙述世界里的行动者及其行动的推

断。不过,这种叙事推断不仅需要从形式和认知结构进行研究,而且必须将其视为故事的互动功能得以发挥的丰富的社会交际语境中的一部分。

卢波米尔·道勒齐尔对"虚构叙事与历史叙事"的研究利用了语义学在可然世界研究方面取得的最新成果,解释了叙事学将"话语"与"可然世界"相对立——而不是像结构主义模式那样将"话语"与"故事"相对立——所能得到的收获。关键在于"可然世界"是一个比"虚构世界"涵盖面更大的范畴;叙事演化出世界,这是不变的,但并非所有这样的世界都是虚构的。这一后经典立场有力地扼制了道勒齐尔所说的法国结构主义的"叙事学帝国主义"。在道勒齐尔看来,经典叙事学家过分扩张了叙事(récit)概念的范围;结构主义者以为所有的叙事都有故事,抹掉了包括历史、历史虚构以及小说在内的各种文本类型和体裁之间的差异。在此也埋下了广义的后现代主义历史理论的种子,这种理论将历史纪撰与虚构杜撰混为一体。

罗兰·巴尔特 1967 年的文章《历史的话语》是一个关键的转折点。巴尔特取消了历史话语的指示物和所指,认为历史像现实主义小说一样,产生的不是真实,而是一些真实性效果,为类似海登·怀特在《元历史》里阐发的理论方法搭起了舞台。这类方法突出一个双重等式,即"情节结构 = 文学操作 = 虚构杜撰",也可表示为"历史叙事 = 文学叙事 = 虚构叙事"。如果这些术语互为同义词,那么它们就会产生一种极端建构主义的历史纪撰学;不过,这样的历史纪撰学势必在面对人类过去的一些惨不忍睹的事件时栽大跟头。可然世界这一概念的用处也就在这里。道勒齐尔指出:"把虚构与历史问题从话语层面移到世界层面,意味着要问历史的可然世界与虚构的可然世界是否同一形态,或它们是否在宏观结构上显示出某些重要的差异。"他列举了一些相关的差异,例如历史世界和虚构世界必然都存在着断点,必然是不完整的;进行虚构的作家可以相对自由地扩大或缩小那些断点,以达到文体和体裁目的,而历史世界里的断点则受到认识论而非文体目的的限制。道勒齐尔表明,只有极权主义的历史才企图无所顾忌地在历史世界里创造断点。他还对历史成分渗入虚构世界以及虚构成分渗入历史世界之后可能出现的情况进行了探讨。这

种边界交叉的情况发生在历史虚构里,发生在反事实历史里,也发生在事实性叙事或所谓的非虚构小说里。但是无论在何种情况下,都必须区分叙事化与虚构化。关于可然世界的语义学研究丰富了后经典叙事学,使之能够对虚构话语的言内标记、语义标记和宏观结构标记作出更精确的描述,同时能够对非虚构叙事的特征进行更全面的考察和分析。

本书的最后部分"叙事媒介,叙事逻辑"探讨了传送方式或格式对故事的影响。该部分收入两篇论文,西摩·查特曼的《用声音叙述的电影的新动向》和罗宾·沃霍尔的《歉疚的追求:女性主义叙事学对文化研究的贡献》,它们再次把电影和电视看做讲故事的媒介,表明经典叙事学并没有对我们在大屏幕或小屏幕上看到(以及听到)的东西的叙事逻辑作出充分的描述,更不用说充分的解释。

西摩·查特曼的论文旨在为丰富经典理论关于叙事及其媒介的解说寻找一种不同的策略。他对画外音在叙事电影里的作用进行了研究,然后将叙事理论与电影研究相交换而得到的丰富成果向新的方向扩展。查特曼指出,经典叙事学家把叙事结构看做独立于所有具体媒介(语言、舞蹈、木偶、旗语等)的自治区域,尽管叙事结构可能是通过这些媒介才得以实现的。从经典视角看,故事之所以是故事的决定因素似乎是路易斯·耶尔姆斯列夫所称的内容层面的形式,而不是他所说的表达层面的形式或物质。[16]叙事的关键因素是事件的句法,是事件发生的链接、嵌入或交替形式,而不是叙事句法呈现的符号媒介的形式或物质属性。然而按照查特曼的说法,后经典叙事学并不忽视"媒介可能对叙事文本产生的复杂效果"。用里蒙-凯南的话来说,文学叙事的分析者们所建立的模式忽视了媒介问题。不过,也许由于电影本身的技术新颖性和形式复杂性,电影理论家们一直相当顺利地避免了犯同样的错误。就叙事电影而言,观众和分析者面对的是两种不同的信息格式:视像和声音,它们同时进行但是并不显得累赘。因此电影媒介与文字媒介不同,它的特殊性在于能够将声音磁道与形象磁道非同步化和并置。"画内音"和"画外音"是对声音的两种非同步用法,前者指属于故事世界但是在屏幕上看不见声源的那些声音,后者指声源既不在可见的故事世界里,也不在镜头

旁边的故事世界里的那些声音。声音可能发自镜头邻近的某个房间；至于音乐，即使观众不会以为乐队就在故事世界里，也能让他们对某种正在进行的行动作出确定的推断。

查特曼特别关注人的画外音，即观众认为属于某个叙述者的那些画外音。这种画外音叙述在电影中得到较为广泛的运用，或者用作电影总叙述者的一种附加工具，或者用作一个单独的叙述来源，取代视觉形象的生成。查特曼对美国电影近年来使用画外音叙述的情况进行了探讨，指出泰伦斯·马里克的《荒地》和弗朗西斯·福特·科波拉的《现在启示录》创造性地有时将画外音用于喜剧目的。然而，欧洲尤其是法国导演们对画外音的使用更有创意，他们充分利用美国导演们觉得过于文学化和缺少电影性而抛弃了的异故事画外音叙述。在讨论到贝尔纳·塔维尔涅的《乡下的一个星期天》和阿兰·瑞斯奈的《天意》两部影片时，查特曼指出，尽管电影摄制者不愿冒然突出影片里的叙事逻辑，但是电影媒介本身仍然使叙事逻辑变得更加复杂。

罗宾·沃霍尔的《歉疚的追求：女性主义叙事学对文化研究的贡献》是本书的最后一篇论文，她重新思考了电视肥皂剧的用处：既是一种讲故事的媒介，也是叙事学研究本身的逻辑。沃霍尔借助于女性主义研究视角，从作者、人物以及叙述者的性别移到故事对读者和肥皂剧观众的性别结构发生影响的方式。沃霍尔的课题要求重新考虑细读法在叙事学乃至文化研究中的作用，她认为女性主义叙事学能够在这个问题上有所作为。女性主义叙事学家们始终处于西摩·查特曼所称的"语境主义叙事学"的前沿阵地，正如苏珊·兰瑟的开拓性论文《女性主义叙事学》所表明，女性主义者坚持把故事置于特定的生产和接受语境之中。结构主义叙事学家试图描述叙事意义的系统，而不是阐释具体叙事作品的意义；女性主义叙事学家则"借用社会科学和自然科学，形成批判客观性的女性主义认识论，认为意义系统绝不是中性的，而是带着发出者和接受者的(性别)标记"。因此，对具体故事的细读并不是要回到新批评(前结构主义！)的老路上去，而是一种破除意识形态神秘性的策略。英美的文化研究怀疑细读法带着不关心政治的"形式主义"的痕迹，而女性主义叙事学的语境化

方法则加强了文化研究对广大受众的关注。

在这方面尤其重要的是，女性主义假设故事不仅源自某种性别（男人或女人），面且展示了在读者身上或为读者建构男性概念或女性概念的形式因素。所以当沃霍尔对一部连播多年的日间肥皂剧《旋转的世界》中的一个场景进行细读分析时，寻找的与其说是“意义”（传统细读法的目标），不如说是形式，尤其是被沃霍尔视为女性的系列形式的那些符号。作为一个女性主义叙事学家，沃霍尔使用细读法，既不是为了评价文本，也不是为了阐释文本（老派形式主义者会这样做），而是为了提出一种关于文本如何通过形式再度生产性别的理论。关键问题是肥皂剧及其场景具有泰瑞莎·德劳瑞蒂所称的那种“性别技术”的功能。电视媒介无与伦比的普及性和扩散性使这种性别技术研究变得日益迫切；电视是叙事建构性别的最理想的媒介，是最佳品牌的“锻炼……情感肌肉的练习器材”——锻炼“姿势、体态、立场、变形和情感”——“构成性别”。因此，沃霍尔的文章是对叙事学、女性主义、文化研究以及电视研究的综合，其结果是一种丰富了的叙事分析模式，并且显示了性别和大众文化研究的新视角。

最后应该对《新叙事学》的另一个特点说几句。每位撰稿人都就自己的论文在当前的叙事理论演化格局中的位置写了一个简短的说明。这些语境化的说明放在每篇论文的开头，它们不仅是正文的简明“摘要”，而且也是对相关的历史语境和理论背景的一种勾勒。把每篇论文前面的简短说明和本文的以上综述放在一起的读者，自会把各篇文章中的论点与本书的更大目的连接起来，即不仅描述后经典叙事学的某些方法和课题，面且探讨这些方法和课题是否切合一个已经非常丰富的历史和思想语境。简言之，正文前的撰稿人说明突出显示了新千年伊始叙事分析的特点：传统与创新之间的动态的相互作用。

注释：

① 我是在相当宽泛的意义上使用“叙事学”一词的，它大体上可以与“叙事研究”相替换。这种宽泛的用法应该说反映了叙事学本身的演变，本书的目的就是记载这一进程。

"叙事学"不再专指结构主义文学理论的一个分支,它现在可以指任何根据一定原则对文学、史籍、谈话以及电影等叙事形式进行研究的方法。

② 这里仅列出两期相关的专号:1990 年,Poetics Today 组织了两期特刊:"Narratoloty Revisited," edited by Brian McHale 和 Ruth Ronen;1997 年,*Modern Fiction Studies* 组织了一期特刊:"Technocriticism and Hypernarrative", edited by N. Katherine Hayles. 从女性主义视角进行的研究促进了对经典叙事学模式的重新思考,大量相关论文和专著中包括:Susan S. Lanser 的 *Fictions of Authority*, Kathy Mezei 的 *Ambiguous Discourse*, 以及 Bobyn R. Wharhol 的 *Gendered Interventions*;从语言学、社会语言学以及心理语言学视角进行研究的论文和专著中包括:Peter Dixon 和 Marisa Bortolussi 的 "Prolegomena for a Science of Psychonarratology," Monica Fludernik 的 "Narratology in Context" 和 *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, David Herman 的 "Textual You as Double Deixis in Edna O'Brien's *A Pagan Place*" "Towards a Formal Description of Narrative Metalepsis," Uri Margolin 的 "Narrative 'You' Revisited", Gerald Prince 的 *Narrative as Theme*, Shlomith Rimmon-Kenan 的 "How the Model Neglects the Medium";从认知视角进行研究的论文和专著中包括:Manfred Jahn 的 "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives," Fludernik 的 *Towards a "Natural" Narratology*, Herman 的 "Scripts, Sequences, and Stories" "Pragmatic Constraints," Marie-Laure Ryan 的 *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*;以"可然世界"概念为基础、从逻辑哲学视角进行研究的论文和专著中包括:Lubomir Doležel 的 *Heterocosmica*, Herman 的 "Hypothetical Focalization," Ryan 的 *Possible Worlds, Artificial Intelligence, Narrative Theory*, Ruth Ronen 的 *Possible Worlds in Literary Theory*;从修辞视角进行研究的专著中包括:Adam Zachary Newton 的 *Narrative Ethics*, James Phelan 的 *Narrative as Rhetoric*, Peter J. Rabinowitz 的 *Before Reading*;从后现代主义视角进行研究的专著中包括:Adrew Gibson 的 *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Patrick O'Neill 的 *Fiction of Discourse*, Jean-François Lyotard 的 *The Postmodern Condition*,它们强调叙事所具有的调侃、不可形式化以及反总体化的力量和效果,而利奥塔的著作与叙事的联系则稍微松散一些。

这里只能举其要者,不可能穷尽对经典叙事学再思考所涉及的全部路数,更不可能把所有研究成果都纳入我所划分的那几种再思考方式之下。(关于对叙事学和叙事理论再思考的其他一些方法,可参见 Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey 和 Maria Tatar 的 *Neverending Stories*, James Phelan 的 *Reading Narrative*, James Phelan 和 Peter J. Rabinowitz's *Understanding Narrative*.)不过,上述研究成果以及收入本书的论文确实可以展示叙事研究领域目前格局的丰富性和多样性。"后经典叙事学"就是指这个日益扩展的研究领域,该文集旨在评估这一领域对结构主义叙事学进行的振兴和改造工作。关于经典和后经典的叙事分析模式之间的更多对照,参见本文注 3。

③ 1993 年秋季,杜克大学科学与文化理论跨学科研究中心召开了一次"数学与后经典理论"学术研讨会,后经典理论及其与经典理论的关系是这次会议的主要议题。我对它们之间关系的理解主要受益于 Arkady Plotnitsky 的大会发言。*South Atlantic Quarterly*

出了一期会议论文专号，Barbara Herrnstein Smith 和 Plotnitsky 在"引言"中作了如下说明：

"后经典理论"这一术语可以表示与数学和科学以及当代文化和文学理论的激进思潮相联系的广泛含义，譬如量子物理学的实验和理论发展或当代理论生物学关于进化动力学的几乎全新的解说，但是该术语在这里主要用来指人文学科和社会科学中出现的各种概念反思的(也是比较激进的)批评分析和研究，它们的对象是一些相当普通但已成为问题框架的概念，其中重要者包括：知识、语言、客观性、真理、真实性、再现以及一些相关问题，譬如知识史的动态关系、基础主义的认识论工程以及数学和科学操作的特殊性(如果它们有特殊性的话)(371—72；另参见 Plotnitsky，"Complementarity")。

而且 Plotnitsky 和 Herrnstein Smith 继续指出："后经典的不确定性逻辑也许适用于经典与后经典之对立本身，因为这种对立也不是截然分明的，只是理论的对立或历史的对立，而且对立成分之间也不存在绝对的等级差别。在现代数学、科学和理论的历史或(用后经典式的语言说)复数历史的光谱中，交织着经典与后经典之间极为复杂的有时无法确定的相互作用" (386—87)。本论文集里的文章所探讨的叙事理论范围各有侧重，但是它们都属于后经典的概念大反思工程。这首先是因为论文作者们集中讨论了这样一组概念：叙事、叙述者、(隐含的)作者、不可靠性、事件、序列、时态、行动素、虚构、历史、过程、形式、媒介，这些概念无论在历史上还是在观念上都与 Herrnstein Smith 和 Plotnitsky 所指的那些"相当普遍但已成为问题框架"的概念属于同一系统；其次因为读者会发现，结构主义对叙事的经典解说与重新思考这些解说时所建立的策略模式和语汇之间的复杂的相互作用关系贯穿于该论文集始终。

④ 然而应该指出，本论文集里的几篇文章对单数的叙事(narrative)与复数的叙事(narratives)之间的这种(经典的)区分所依据的方法论假设进行了重新思考，其中包括罗宾·沃霍尔以及我本人的文章。

⑤ 引自 Susan S. Lanser 的 "Towards a Feminist Narratology" (1991，614)。

⑥ 洛奇没有讨论 fabula 与 sjuzhet 的区别，而是把这个问题完全并入叙事学探询的第二个领域：小说诗学。然而历史地看，叙事语法理论家们对二者是区别对待的。他们主要研究故事的结构，例如格雷马斯把故事结构理解为"叙事单位的一些数量有限的结构组织原则，再加上叙事单位的组合和功能运作规则，通过它们产生出叙事客体"(1971，794；参见 Rimmon-Kenan 1982，6—28)。

⑦ 引文对于理解这两种形成鲜明对照的叙事语法的研究方法，也许不无益处；当然，引文只具有大致的代表性，并不能反映所有问题；也就是说，这两种方法并非永远对立。通过第一种方法取得的研究成果包括 Thomas Pavel 的 *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille* 和 *The Poetics of Plot*；Gerald Prince 的 *A Grammar of Stories*，"Aspects of a Grammar of Narrative，" 以及 (部分) *Narratology*. 第二种方法的代表性研究成果有 Monika Fludernik 的 *Towards a "Natural" Narratology*，Herman 的 "Scripts，Sequence，and Stories" "Towards a Socionarratology" (见本卷)，Jahn 的 "Frames，Preferences，and the Reading of Third-Person Narratives，" Ryan's *Possible Worlds*，*Artificial Intelligence*，和 *Narrative Theory*.

⑧ 参见 Jahn 的 "Speak, friend, and enter" 和 Herman 的 "Limits of Order."

⑨ 叙事学的这种语境化转向特点也表现在下列著作和论文中:Chatman 的 *Coming to Terms*, Lanser 的 "Toward a Feminist Narratology," Wharhol 的 "Guilty Cravings" (本见卷)。

⑩ 结构主义的行动素研究是以句法或准句法为取向的,关于这方面的更多讨论,参见 Herman 的 "Existentialist Roots" "Pragmatic Constraints" Pavel 的 "Literary Narratives."

⑪ Carlos Bakerd 在解读《雨中的猫》时表现出明显的男性至上姿态:"在一个旅店房间里,丈夫在读书,烦躁不宁的年轻妻子从窗户望出去,看见外面的雨中有一只猫。她想把猫弄回来,但是猫不见了(猫实际上就在她心里,是舒适的资产阶级家居生活的象征)。这是一个悲剧的事实,因为在她心里,猫与她渴望的许多其他东西联系在一起:脖颈后绾起的长发,烛光与首饰辉映的餐桌,美好春天的惬意天气,当然少不了一些新衣服"(29)。值得注意的是,洛奇对这些言论未作任何评论。

⑫ 换种方式说,根据整合模式,叙事语法应该包括叙事句法研究和叙事语用研究,它既是一种叙事结构理论,也是一种叙事处理理论。

⑬ 所谓"受众设计",来自社会语言学家 Allen Bell 的著作,他把话语中的文体变换(从正式文体域移到非正式文体域,或反之)说成容纳各种不同受众的策略。受众的时空距离可以远,可以近,可以在场,可以缺席,可以是对话者,也可以只是听者。关于这方面的精彩讨论,参见 Walt Wolfram 和 Natalie Schilling-Estes 的 *American English: Dialects and Variation*, chap. 8.

⑭ 在此应该注意,Carlos Baker 对那个"年轻丈夫"的暗中支持影响着他对整个故事的阐释。特别是贝克不愿显出那位妻子找猫的主要原因可能是丈夫不能给她提供情感上的支持,不能成为她的真正伴侣。在贝克看来,那位丈夫只是读书"入了迷",而妻子的渴求是"非理性的"(Lodge, 29)。

⑮ 收入本书的论文均为新作,都是专门为本论文集撰写的,目的是重新思考经典叙事学的研究模式。

⑯ 这一观点还见于 Gerald Prince 的 "Aspects of a Grammar of Narrative" (50—51)。而另一种不同的观点则见于 Herman 的 "Scripts, Sequence, and Stories" (1052—1053)。

目　录

第四部分　叙事媒介，叙事逻辑

第一部分

经典的问题，后经典的方法

第一章　似知未知：叙事里的信息延宕和压制的认识论效果

爱玛·卡法勒诺斯

按照弗拉基米尔·普洛普的说法，功能是“人物的一种行为，是由它对行动进程所具有的意义来界定的”(1968,21)。卢波米尔·道勒齐尔认为，普洛普于1928年提出的事件与其功能相分离的看法标志着叙事诗学发展史上的一个关键时刻。道勒齐尔使用了“功能等同”和“功能多价”两个术语(1990,144)，描述事件与功能之间可能存在的关系：一种功能可以用不同的事件来表达(功能等同)；一个事件可以再现不同的功能(功能多价)。

功能多价是我提出的功能分析程序所依据的基本原则。普洛普说过功能是根据它对行动进程所具有的意义来界定的一种行为，但是他没有具体说明由谁决定该行为的意义。我强调了功能多价的内在不稳定性，把阐释行为意义的工作交给感知者，亦即读者或某个听故事的人，某个目睹事件展开过程的人物，某个观照事件的现实世界里的个体。

本文通过功能分析提出一种专门针对叙事的理论，同时它也符合罗兰·巴尔特在《S/Z》中通过意义引申和星号标记进行阅读的方式，这部专著使他从结构主义方法跨入后结构主义方法。我也像巴尔特一样，继续关注多元的读解，以此颠覆单一的读解。不过，巴尔特更强调“适度的多元”或“读者的”多元(1974,6,4)，而我则关注叙事的有限性以及有始有终的叙事再现形式对意义的影响。我首先设定阐释程序的矛盾性质，它导致事件序列与阐释序列往往不能对应一致，这样就使叙事以至

那些结局明确的叙事避开了认识论的封闭。

艺术家约瑟夫·阿尔勃斯于1949年在黑山学院开始并于50年代在耶鲁大学继续进行的实验显示，同一张色纸，有时看上去是一种颜色，有时却奇怪地是另一种颜色。阿尔勃斯指出，颜料阐释为颜色，依赖于感知颜料时的周边环境，即被看颜色旁边的一种或多种颜色。[1]同样，对特定事件的阐释也依赖于感知事件时的周边环境，即该事件前后遭遇的一系列事件。

如果对一组事件的了解是不完整的，那么无论遗失的信息是被暂时延宕，还是被永久压制，对已知事件的阐释都可能与得到被延宕或被压制的信息之后所作出的阐释不同。对叙事——即关于事件序列的一切再现——里的暂时或永久遗失信息所产生的认识论效果加以分析，有助于我们了解自己对现实世界以及小说、戏剧、传记、舞蹈和电影里的事件信息是如何处理的。再者，信息延宕或压制所产生的断点提供了观察的窗口，使我们看到虚构的或非虚构的叙事[2]如何影响着对它们所再现的事件的阐释。

在特定时刻了解一组事件，主要依赖于感知者的时空位置。感知者可以置身于事件发生的时空之中，通过观察来获知事件，也可以通过感知者所在时空中的交流渠道获知事件。

交流的渠道不一而足：谈话、电子邮件、16世纪波隆那[3]修女的手稿、最近出版的一本关于香港历史的书。对于特定个体而言，哪些渠道是敞开的，这在一定程度上要看该个体是谁——要看她的兴趣、她的视觉敏锐程度、她讲的语言、她在一天结束时的疲乏程度。然而，无论这些个性方面乃至其他方面如何重要，时间和地点仍然是首要的因素。例如一份几百年前的文献，只要原件或复制件仍然留存下来，仍然能放在读者的视线之内，它就能被阅读。如果要看新闻网一天的节目，就要在播放时坐在电视机前。读者们假定，感知者的时空位置与感知者所能了解的一组事件之间的这种必然关联不仅为现实世界的人们所需要，而且也为叙事里的人物以及人物叙述者(character narrator)所需要；人物叙述者同时也栖居在他们所描述的世界里。

我们能获得哪些事件信息，这在很大程度上取决于我们的时空位置，由于这个原因，我们获知事件时的顺序与事件本身的时间顺序往往是不同的。有时关于某一事件的信息被延宕了，我们只是在得知后续事件之后，才知道此前发生过事件。如果某一事件的信息被压制了，我们就永远不清楚发生过什么。感知者的时空位置对接收到的信息所产生的影响也会作用于叙事里的人物、人物叙述者以及现实世界中的人们，所以人物和人物叙述者也受到事件信息暂时或永久遗失等情况的影响。

从读者来看，他在阅读过程中的一定时刻对事件的了解，不仅依赖于叙述者的知情程度，还要看叙述者讲了多少。而身为人物的叙述者（以下简称"人物叙述者"）所能获得的信息量决定于他们的时空位置，但是他们像非限制叙述者（unrestricted narrator）一样，有力量保留自己所掌握的信息。用梅尔·斯托恩伯格的话来说（1978，260ff.），叙述者可以采用全交流方式，也可以采用压制方式。[4]因此对读者来说，在非限制叙述者或人物叙述者不想显示信息的情况下，或者在人物叙述者不掌握某一信息而无法显示的情况下，信息就可能被延宕或压制。

遗失了的信息起着非常重要的作用，因为我们对事件的阐释和再阐释都是以当时所能获知的信息为基础的。本人以为，我们对事件的理解是通过把它们看做时间和因果之链上的环节来进行的。首先，我们按照时间顺序组织所知信息，然后在如此组织起来的事件之间寻找可能存在的因果关系。我们要考虑所建构的序列中是否有引发后续事件或被此前事件所引发的事件。如果某一事件已经发生的信息被延宕或压制，该事件就从感知者所建构的时间序列中遗失了。如果遗失的事件至关重要，那么从已知事件所能看到的因果关系就与得到遗失事件的信息的情况下所能看到的因果关系不同。

叙事理论也许提供了解释这种事件感知和阐释过程的工具。叙事是对序列事件的再现。再现是逐一显现事件的过程。感知被再现事件的读者假定一种与事件的时间顺序相平行的序列。俄国形式主义者把这两种序列分别命名为"情节"（再现）和"故事"（由再现抽绎出来的时间序列）。按照我对这两个术语的用法，"故事"是由读者从

"情节"中发现的信息建构的。⑤

如果把情节和故事看做平行序列，就可以把信息的延宕或压制理解为这两种序列或其中之一上的断点。情节/故事关系可以说明这些断点。通过断点提供的窗口，可以比其他环境下更容易感知情节与故事的不同属性。本文对情节断点效果的分析旨在探讨我们如何处理系列事件的信息。

本人关于信息延宕和压制所产生的效果的思想受到两部研究叙事断点的重要专著的影响，即施洛米丝·里蒙-凯南的《复义概念——以詹姆斯为例》(1977)和梅尔·斯托恩伯格的《小说的说明模式和时间安排》(1978)。两位理论家要实现的目的不同，里蒙-凯南对叙事中多见的一种特定形式即结构复义(structural ambiguity)作了界定，并在亨利·詹姆斯的某些后期作品中找到这种形式；而斯托恩伯格探讨的是插入情节里的说明材料所产生的艺术效果。不过，两位理论家都对情节与故事的关系进行了分析，以解释特定叙事文本的效果，他们都通过对断点的考察来阐明情节与故事的关系。

两位理论家都把暂时的信息断点与永久的信息断点的区别以及断点仅仅发生于情节还是也发生于故事的区别，看做他们的叙事成分关系分析中的一部分(Rimmon-Kenan 1977, 48; Sternberg 1978, 51)。由于按照时间顺序组织的故事(按我现在所用的定义)是由读者阅读情节时所得到的信息构成的，所以故事里只能包含情节显示已经发生的那些事件或提供信息以使特定读者在特定阅读时刻断定已经发生的那些事件。

在事件被压制(永久遗失)的情节里，会出现一种本来可能包含着相关信息的断点，这时在故事时间的序列上，会出现对应的断点，包含本来可能发生的事件。只要事件在情节里被永久压制，故事里就会出现断点；如果情节没有显示某事件已经发生，读者就不会把该事件包括在她所构想的故事之中。在事件被延宕(暂时遗失)的情况下，情节中有两种断点：一是假如信息未被延宕，它就会显示出来；一是信息在后来显示("一种双重的时间移置：打开和填补"；Sternberg, 241)。但是对应的故事里却没有断点，因为读者看到情节的结果并将最后显示的事件置入他按时间顺序组合的故事之后，以前遗失的

东西最终是可以包括进来的。

根据故事中是否显现断点来区分暂时断点与永久断点,这一思想的依据是形式主义者或早期结构主义者的观点,他们把故事看做一种材料,即制作情节所用的一组事件。依此观点,故事是有限的(一组事件),因此可以对它进行总体性分析。斯托恩伯格和里蒙-凯南都跨越了这一立场。里蒙-凯南在分析詹姆斯的作品时——我们稍后将详细讨论她的分析——论及情节如何显现故事的问题。通过对不止一个故事的研究,她将形式主义视故事为情节形成前的材料的观点颠倒过来,认为情节显现故事。斯托恩伯格考虑到插入情节中的(暂时保留的)说明性材料在读者身上产生的效果,于是从读者的角度谈论情节与故事的关系,同时也考虑到一组事件向读者逐渐展开时,暂时断点对阅读过程的影响。

我把故事看成读者从情节作出的一种建构,这一理论举动旨在将重点从形式主义者关注的问题转移到更有成效的认识论问题上,因为后来的理论家们对"作者"的"意图"和"同一性"等概念充满争议,使形式主义的分析方法难以继续发展。叙事就像生活,其表意游戏是永远开放的,本文的目的便是为这样一种理论立场做一些基础性工作。我把建构故事的工作交给感知者(包括读者),这不仅使个体们感知的故事之间的比较成为可能,而且可以直接面对故事在个体感知过程中的发展和变化的不稳定性。其次,个体们对从不稳定的连续故事中感知到的事件的阐释是变化多样的,我为详细分析这种阐释提供了一套语汇。再次,我从两方面使断点问题变得复杂起来。

斯托恩伯格和里蒙-凯南都对读者所意识到的断点和文学叙事里的断点进行了分析。由于本文的议题是断点的认识论效果,所以我要对两组略有不同的已知事件所引起的阐释进行比较,至于特定感知者是否意识到断点的存在,则不予深究。我对断点的认识论效果的兴趣还从文学叙事延伸到再现系列事件的所有形式,甚至延伸到个体对世界的体验;我认为不妨把这样的体验看成情节,然后通过创造故事来阐释它;体验不断发展,阐释不断重复,也许贯穿于整个意识过程。

关于延宕和压制的信息对阐释已知事件的影响，我想举两个文学叙事的例子，希望以此表明，阐释过程并不陌生，其实就是对周围世界以及叙事里的事件的“阅读”方式。这两个叙事是奥诺瑞·巴尔扎克的《萨拉辛》(1830)和亨利·詹姆斯的《拧螺丝》(1898)。之所以选择它们，一定程度上是因为它们被广为讨论，除了19世纪艺术史的专家们之外，许多人都读过这两部小说。我并不想提出对这两部作品的别一家读解，只是从中抽取一些例子，说明对感知到的系列事件予以阐释的情况。

这两部作品所呈现的叙事世界都讲述了另一个叙事世界的故事。这种结构提供了一组嵌人式事件(被包含故事里的事件)，可以从三个位置感知这些事件：故事里的人物，被包含故事里的人物，读者。三个位置的感知者观察同样的事件。不过，并非所有事件都能从所有位置上去感知，事件也并非以同样的顺序向每一个位置上的感知者展开。因此，我们可以通过比较不同位置上的感知者的阐释，测试压制和延宕的信息所产生的效果。

1

然而在分析上述两个文本之前，我需要对自己使用的“阐释”和“被阐释事件”这两个术语作一限定，为此我将参考路易斯·O.明克关于历史和小说的理解方式的论述。根据明克的定义，理解(comprehension)是“统观事物的一种个体行为”(1970, 553)，准确地说，是“通过一个行为或一系列行为，把握只能依次体验的各部分之间的复杂关系”(548)。在明克看来，基本的理解方式也许不超过三种。与本文题旨相关的一种是“配置方式”(configurational mode)，该方式“可以把若干事物理解为……一个特定关系综合体中的要素”，譬如理解为“一种特殊的事件配置”(551)。[6]

根据明克的观点，把事件理解为配置，就是把若干事件理解为一个关系综合体。明克认为这种理解是“一个行为或一系列行为”(548)，对此我是同意的，但是这种理解行为可以从两个互补的角度去分析：一，理解配置中的事件是相互联系的；二，理解配置中的事件

是如何相互联系的。

要理解事件是相互联系的，就必须在一定程度上了解它们是如何联系的。只有了解事件与事件、事件与配置之间的个体关系，才能把若干事件理解为一组配置。这些个体关系一旦结合，便会形成“统观事件”所蕴含的那种关系网络。我区分的两个角度乃是同一行为的两个方面，不过在界定那个行为时，这一区分显得十分重要。我所用的“阐释”这个术语是指将一特定事件与理解该事件时所处的事件配置联系起来的一种行为。将事件配置与阐释联系起来看，表明我把事件阐释看做一种语境现象，它对特定事件的感知依赖于配置中的其他事件。我认为，只要感知事件时的配置随着新信息而扩大（或缩小），对事件的阐释就会出现变化。

我还认为，在阐释某一事件时，好像事件和我们感知事件时的配置都是完整的行动。不妨再看明克，他是从感知者对被感知事件的时间位置的角度来分析认知过程的。他发现，在阅读一篇小说或观看“一场比赛，譬如板球比赛”时，我们能“领会无法预言或推测的东西”(545)。明克对预感和回顾作了区分，正确地指出：“历史叙事并不展示事件的必然性，而是将连接事件之意义的故事展现出来，使事件变得可以理解”(545)。他总结说：“理解的力量表现在事件过程之后，而不在过程之中”(545)。[7]

我像明克一样，把阐释看做对已然事件的一种理解形式；我们根据特定配置中的事实来阐释事件。但是由于我的解释范围并不限于现实世界中的历史事件，而是包括虚构世界里的事件以及预期的现实世界的事件，所以我与明克在一个方面上的观点有所不同。我认为对事件的阐释是在回顾中进行的，无论它们是否发生于这个世界或那个世界，都像是已经发生过一样，因为无论它们发生于现实世界、叙事世界抑或某事可以发生也可以不发生的想像世界，我们阐释事件的方式都是相同的：好像通过感知事件时的配置联系进行回顾。

前面已经对我所说的“功能分析”(function analysis)作过介绍，“功能”是从弗拉基米尔·普洛普那里借用的术语。按照普洛普的说法，功能是“人物的一个行为，是由它对行动进程所具有的意义来界定的”(1968，21)，或者说是“根据它的后果来界定的”(67)。根据后

果界定一个事件,就是在回顾中阐释事件,在与特定配置中的其他事件的联系中阐释事件。如果移用普洛普的关键词语来反映我自己的观点,可以说我是将功能看做一个被阐释的事件:在与配置中的其他事件相联系的回顾中阐释事件。在我初次触及这个问题的文章中(1997),我把阐释行为放在读者身上,在后来的一篇文章里(1995),我把人物也包括在内,读者可以通过人物的感觉来观察叙事世界。本文将这个范围再次扩大,把那些将事件阐释为功能的人,对叙事世界里的事件进行阐释的读者,对自身所处的叙事世界里的事件或另一叙事世界里的事件加以阐释的人物,以及对现实世界中的事件加以阐释的人们,都包括进来。在现实世界中,我们没有小说家、剧作家或历史学家的引导,哪些事件可以归于一种配置,经常只能靠自己定夺。

受海登·怀特著作的启发,我把现实世界里的事件想像为一块布或一条缎带,历史学家只切割其中的片断。切割部位决定着他们的阐释。怀特说:“同一事件可以成为诸多不同历史故事的不同要素……在三个不同的故事里,国王之死可以是开头,可以是结尾,也可以只是一个过渡性事件”(1973,7)。在我看来,切割部位对阐释的作用是,它决定哪些事件可以包括在阐释国王之死的相关配置之内。[8]

我从茨威坦·托多洛夫那里借用的一个概念是,大型叙事是从一种均衡开始,中间经过一个失衡期,向类似于但绝不等同于第一种均衡的另一种均衡的运动(1968,96)。我像托多洛夫一样,认为这一循环模式并非故事形态的主导法则,而是一种抽象——譬如一公里或一英里,以此测量小说之间的差距,例如某篇小说经过两个完整的循环(均衡—失衡—均衡—失衡—均衡),而另一篇小说只经过部分循环,譬如从失衡到均衡。

弗拉基米尔·普洛普从他所分析的俄国童话中找出三十一种功能,我从中挑选出重现于各个时期各种体裁中的十一种功能。[9]这十一种功能的名称分别表示从失衡到均衡的循环过程中的各个阶段。我尝试的模式[10]保留了普洛普的十一种功能的名称,提出了源自普氏但更为抽象的说明,意在揭示他研究的故事的特定条件之下所隐含的一般情境。

开头的均衡［而非一种功能］

A(或a)　破坏性事件(或对某一情境的重新评价)

B　要求某人减轻 A(或 a)

C　行动素[11]决定努力减轻 A(或 a)

C′　C 行动素开始减轻 A(或 a)的行动

D　C 行动素受到考验

E　C 行动素回应考验

F　C 行动素获得授权

G　C 行动素为了 H 而到达特定时空位置

H　C 行动素减轻 A(或 a)的主要行动

I(或 I_{neg})　H 的成功(或失败)

K　均衡

左列六种功能显示了一个完整循环的各个阶段：从开始的均衡发展到动机明确的破坏(A 或 a)，经过 C 行动素的四个主要功能(C, C′, H, I)，达到新的均衡(功能 K)。缩进一列的诸功能并非所有叙事都具有，有些叙事可能略去这些功能而不致打破循环。

一组有序的功能是一个概念和术语相互依存的符号学系统，是谈论事件阐释时的一套用语，这阐释是与感知事件时的配置相联系的。上述十一种功能可以用作一套语汇。我承认阐释中存在着许多细微差别，这一套能指不足以涵盖一切。更大的问题是，能指一旦产生，就不仅能形成语句，而且也能形成思想。不过，我的这套语汇可以描述延宕和压制信息对事件阐释所产生的认识论效果，它适用于叙事里的人物，适用于现实世界里的人们，也适用于叙事的读者；尽管它只是一个粗略的模式，但比以前的方法还是详细了许多。

2

《拧螺丝》的开头部分提供了一个有待展开的介绍性框架，小说的结尾并没有出现一个与之对应的场景。但是对于詹姆斯的读者以及道格拉斯的听者而言，这个框架所提供的信息并没有出现在家庭

女教师对发生在布莱依的事件的叙述之中,其中的某些信息是家庭女教师在描述事件时所不知道的。这个框架性场景通过两个男人的双重透镜传达信息,他们的互动关系表示了两人的相互尊重,加强了双方在读者眼里作为值得信赖的信息源的权威性。特别是第一人称叙述者,他引用和概括了朋友道格拉斯对听者说的那些介绍性的话,表示道格拉斯向人们宣读的那份手稿真的是女家庭教师数十年前在世时托他保管的。

我认为,这两个男人至少使我们在开篇伊始就相信,他们知道女家庭教师那样的不太复杂的人的思想活动。她年方二十,一位穷困的乡村牧师的最小女儿,第一次参加礼拜。据他们讲,她未来的东家"吸引了她,这是不可避免的事情;他风度翩翩,光芒四射;不过,最使她倾倒并拿出后来的那股勇气的原因是他眼巴巴地指望她的帮助,为此他会感激不已的"(James 1995,25)。他指望她全权照料他那位亡兄留下的两个孤儿。

女家庭教师的手稿开头写道:"在城里时,答应了他的要求。"这可能让人觉得不知所云,但是大部分读者可能会这样阐释:

A　孩子们是东家的一大负担
B　东家请求女家庭教师接过这个负担
C　女家庭教师决定"答应他的要求"
C′　女家庭教师动身前往布莱依
G　女家庭教师到达布莱依
H　女家庭教师照管孩子们

依此阐释,女家庭教师就是作出决定(功能 C)、然后开始行动(功能 C′)以减轻东家问题(功能 A)的 C 行动素;至于她意识到的原因,即他请求她这样做,则是功能 B。

因为道格拉斯已经告诉听者,女家庭教师上岗后便不会再见到她的东家,读者也知道了这一点,所以我们认为她处境凄婉;她想使东家顺心遂意,解脱他的全部责任,尤其是她承认自己经常设想,假如东家出现"在小路口……露出赞许的微笑。我不会多问什么,我只

问他可知道……"(37)。女家庭教师不可能知道他将永远不会出现，[12]然而让她迷途而不知返的却正是他可能来。

根据爱德蒙·威尔逊对该小说所作的颇有影响的早期研究，女家庭教师的精神迷乱是第一个前提。在女家庭教师期盼东家出现这一场景之前，她看到了鬼魂，威尔逊感觉到两个场景之间存在着因果关系。威尔逊（提醒说她是一个乡村牧师的女儿）指出，如果女家庭教师受到性压抑，那么她可能是在迷糊状态中"想像出他身穿主人衣服但是（弗洛伊德所说的"审查者"的介入）样子低俗的形象，她说他'像个演员'"。依此观点，彼得·昆特就是女家庭教师的东家，他看上去像一个精神病患者。根据威尔逊的描述，女家庭教师的情境可以表现以下功能：

A	父亲的职业造成了女儿的性压抑
a	女家庭教师迷恋于她的东家（小写 a 表示破坏性的内部事件）
A	女家庭教师出现幻觉
B_{neg}	女家庭教师在布莱依孤单无助，周围既没有白马王子，也没有精神分析医生

威尔逊的世界观与小说开场中的两个男人并无二致。尽管这三个人来自不同的本体世界，但他们在各自世界里都是经验丰富、感觉敏锐的老成练达之人。女家庭教师对自身处境的看法与威尔逊的看法有很大差异，就上述例子而论，差异的原因不在于一人获得这种信息，另一人没有获得，而在于女家庭教师缺乏经验。就算她受到性压抑，她也不会懂得这类事情。即使她需要别人来分析自己，她也只以为是别人离不开她。按她的理解，在她第二次见过彼得·昆特之后，孩子们就处于危险之中，而她是能给孩子们找来的最佳保护人。她的用词就表明了这种阐释：彼得·昆特到来后，她说："不是为我而来，是为别人来的"；她对格罗斯夫人说，她不会让孩子们到教堂去，因为她"[为他们而]害怕他"。她的阐释可以表现为以下功能：

A　彼得·昆特为两个孩子或其中的一个而来
C　女家庭教师要全力保护孩子们
C′　女家庭教师没有去教堂，而是和孩子们待在一起

而且在该场景中，女家庭教师与格罗斯夫人建立了关系；从她的角度看，她们的关系似乎可以持续到叙事结束。她向格罗斯夫人说了“害怕他”之后，马上“明白了自己迟迟未能与她交流的一个想法……我立刻想到可以从她那里得到一些看法”(45)。格罗斯夫人开始提问题(功能D)，女家庭教师作答(功能E)。这一场景结束时，格罗斯夫人确定那个幻影就是彼得·昆特，并告诉女家庭教师昆特已死(功能F)。功能F表示C行动素获得了某种东西——某个目标或某种信息，有助于减轻功能A的蓄意破坏。在该例中，格罗斯夫人提供了女家庭教师所没有的新信息。在随后的谈话中，格罗斯夫人很少说话，只是有时候提供某种讨论的机会，让女家庭教师坦露她的思想活动；不过，女家庭教师似乎也把这种机会看做格罗斯夫人帮助自己的一种形式(功能F)。

我觉得，在布莱依的事件发生的时候，女家庭教师认为格罗斯夫人是可信赖的，正如在初次阅读时，读者觉得道格拉斯是可信赖的。格罗斯夫人和道格拉斯得到信赖的原因是相同的：道格拉斯在女家庭教师在世时就认识她，而格罗斯夫人则认识彼得·昆特和杰西尔小姐。我觉得许多读者也许始终会认为女家庭教师对布莱依发生的事件的阐释表现了以下功能：

A　鬼魂惊吓孩子们
C　女家庭教师决定保护孩子们
C′　女家庭教师没有去教堂，而是和孩子们待在一起
D　格罗斯夫人提问题
E　女家庭教师回答问题
F　格罗斯夫人提供帮助女家庭教师的信息和讨论
H　女家庭教师重复保护孩子们的行动

里蒙-凯南在她对詹姆斯小说里的结构复义所作的出色分析中，把复义(ambiguity)界定为“故事在情节里的同时存在和相互排斥关系”(1974,41)。特别是在《拧螺丝》里，她发现：“把女家庭教师看做事件的可靠阐释者，得到的是一个故事；把她看成精神病患者，编造不可信的‘心里的鬼魂’，得到的则是另一个截然不同的叙事。”(119)

只有情节提供的一些场景可以在一个故事中被读作这一事件，在另一个故事中读作另一事件(女家庭教师真的看见鬼魂；她编造“心里的鬼魂”)，而其他事件在两个故事中都可以发生，读者才能从一个情节中建构出两个故事。至少两个故事所共有的一些事件会在一个故事中以一种方式阐释，在另一个故事中以另一种方式阐释。功能是对事件的阐释。我的观点是，只要存在结构复义，一个或更多的事件就必定会在一个故事中执行某种功能，在另一个故事中执行一种不同的功能。结构复义提供了一种极端情况——也许是一种极限情况，使一个事件在不同配置中得到不同的阐释。

《拧螺丝》临近结尾时的场景就是这样一个例子，女家庭教师和格罗斯夫人在湖边找到了弗劳拉，接着女家庭教师看到杰西尔小姐在对岸。女家庭教师对弗劳拉说：“她在那儿，你这个不幸的小东西……她像我一样，就在你眼前！”弗劳拉的回答是，她什么也没有看见。弗劳拉接着说：“你太残忍。我不喜欢你。”然后她请求格罗斯夫人带她离开女家庭教师。最后，女家庭教师对弗劳拉说：“我已经尽了力，但我还是失去了你。再见！”(72)。

女家庭教师和弗劳拉对特定事件的阐释已见端倪。像我们在前面理解的那样，女家庭教师把自己看做全力保护孩子们的 C 行动素，她认为孩子们的生活受到了鬼魂的侵扰。她把自己在这一场景中的行为阐释为一次战胜杰西尔小姐的重要努力(功能 H)，但是她的努力失败了(功能 I_{neg})。而弗劳拉则把女家庭教师的这种努力阐释为残忍的行为(功能 A)，请求格罗斯夫人带自己离开女家庭教师。

从读者来说，如果认为女家庭教师真的看见了鬼魂，就会像她一样把这个场景阐释为以一个不成功的功能 I_{neg}结束的功能 H。如果认为不存在鬼神之事，就会像弗劳拉一样把该场景阐释为：女家庭教师的行为是毫无道理的，只是为弗劳拉创造了一个功能 A 的情境，

让弗劳拉请求格罗斯夫人充当C行动素的角色。同一行为既可以读作功能H向不成功的功能I_{neg}的运动，也可以读作功能A向功能B的运动。对女家庭教师在这一场景中的行为功能可以作出这些差异甚大的阐释。

里蒙-凯南认为，《拧螺丝》里的复义在一定程度上是第一人称叙述所产生的一种效果；只有通过单独的途径，才能认定人物叙述者的知觉和思想的可靠性(1977, 119)。其次，在里蒙-凯南找出结构复义的这部小说以及詹姆斯的其他叙事作品里，她颇为娴熟地表明复义是一种均衡效果，即"单向线索[支持一个假设，例如，有鬼魂；它与别的假设相矛盾]与双向线索[同时支持两个假设，例如湖边场景中的行为]的均衡"(101)。此外，读者和道格拉斯的听者可能把《拧螺丝》里的复义看做我们根据介绍性框架部分以为将会显现的信息片断被永久压制的结果。女家庭教师的叙述从她初到布莱依写起，直到迈尔斯之死。读者根据框架部分的信息和女家庭教师的说明而建构的故事是按时间顺序组织的，它至少从女家庭教师来到布莱依之前几年起延伸到她到了那儿的许多年以后。这个框架部分让人们注意到女家庭教师在布莱依生活前后时期内的信息断点。

由女家庭教师的说明而产生的信息断点始于她所说的迈尔斯的"小心脏被夺走了，停止了跳动"(James 1995, 116)，一直延伸到十余年之后，比女家庭教师(她初到布莱依时是二十岁)小十岁的道格拉斯从三一学院回来"渡第二个暑假"(23)，发现她待在家里。我们知道，詹姆斯把场景处理问题看得至关重要；从场景处理的角度看，信息断点是从女家庭教师照管一个可能死去的男孩的场景延伸到她受托照管一个活着的女孩即道格拉斯的妹妹的场景。从对手稿的最后一个场景的阐释情况看，詹姆斯几乎完全压制了那十余年间发生的事件，但是这种信息压制确实给读者呈现了一个未被阐释的事件。一个未被阐释的事件也就是一个未被分配功能的事件。[13]

我们不知道迈尔斯的死因，诊断之所以重要，是因为死亡时的情形或许能显示死因。我们也不知道他的死会产生什么影响；阐释这一事件的事件配置是不完整的。而且，叙事世界里的人物对该事件的阐释被压制了。女家庭教师的手稿戛然而止，没有指出她对最后

一个场景以及自己在其中的角色的阐释。我们也始终没有得到任何知情者或权威者的看法。我们甚至不知道把道格拉斯的妹妹托付给女家庭教师的那个人是否知道十年前发生的事件。也许只有道格拉斯知道女家庭教师对发生在布莱依的事件的说明;年轻的道格拉斯初见女家庭教师时,发现她"妩媚动人"(23)。回头看,我们对他(以及在介绍性框架中引用他的言语的叙述者)可能不像初次阅读时那么信任,因为他未能回答听者无疑会提出的一个问题:请解释迈尔斯的情况。

由于我们所看到的事件未被阐释,所以会引起多种阐释。彼得·G.贝德勒曾经对这个叙事的批评史作过概括,在他引用的许多释例中(1995,141—44),包括以下四种可能反复出现的阐释:(1)迈尔斯没有死;或(2)迈尔斯没有死,十年以后他被叫做道格拉斯(似乎我们有一种心理倾向,把未阐释的事件当成未发生的事件);(3)女家庭教师成功地使迈尔斯道出真情(如果把女家庭教师阐释为C行动素,就会把这一行为看做功能I,即成功的终结事件),这样迈尔斯之死便与彼得·昆特无关(功能K);(4)女家庭教师使迈尔斯窒息而死,或使他受惊吓而死(如果把女家庭教师阐释为C行动素,就会把这一行为看做功能I_{neg},一个不成功的终结事件——女家庭教师的目的未能得逞,以后也不会有得逞的机会)。[14]

无论选取哪一种阐释,只要知道了这一事件,就会引起对以前事件的回顾和重新阐释,其中可能包括女家庭教师到来之前发生在布莱依的事件。在阅读女家庭教师手稿的过程中,我们看到了她从自身时空位置所看到的事件。当我们试图按照时间顺序解说发生在她到来之前的事件时,会意识到有许多信息我们还未掌握。我们也许还会想,从孩子们的时空位置看,发生在布莱依的事件可能是什么样子。我们记得孩子们是在女家庭教师到来两年前被送到布莱依的,那时他们的父母刚刚在印度遇难身亡。我觉得在孩子们眼里,他们的生活可谓祸不单行。[15]

A　　父母亡故

A　　被送往一个新地方(布莱依)

A	(1)就算杰西尔小姐和彼得·昆特与孩子们有一种抚养关系,他们已经失踪或死亡;(2)孩子们也许曾经被杰西尔小姐和彼得·昆特控制过,后来又受到他们的纠缠
A	叔叔对孩子们缺乏耐心;他消失了
A	新来了女家庭教师;孩子们现在被一个没有经验的二十岁姑娘和没有文化的格罗斯夫人照管
A	迈尔斯被学校打发回来(没有再考虑他上学的问题)
A	新来的女家庭教师看见鬼魂,也就是说(1)孩子们受到鬼魂缠绕,女家庭教师无法解救他们,或(2)女家庭教师在精神迷乱中看到事情的黑暗面
B_{neg}	孩子们求助无门
C, C′	孩子们用令人不可思议的漂亮行为赢得女家庭教师的善意
$I_{neg} = A$	尽管孩子们的行为非常好,女家庭教师还是认为他们受到鬼魂的纠缠
A	小迈尔斯丧命或被谋杀
A	小弗劳拉发作歇斯底里症
A? C′?	格罗斯夫人结束了弗劳拉事件,即(1)最后一个破坏性事件(A),或(2)弗劳拉的最后一线生存希望(作为C行动素的格罗斯夫人试图解救弗劳拉)

尽管孩子们看到的事件和女家庭教师看到的事件中有许多是相同事件,但是与他们阐释特定事件相关的事件配置却并不相同,部分原因在于,孩子们的时空位置决定了他们对发生在布莱依的事件的阐释是从他们来到这里之后开始的,并且参照记忆中他们被送来这里的原因;而女家庭教师则从她来到布莱依之后的时空位置考虑(或书写)这里发生的事件,并且参照记忆中她接受了这份工作的原因。两种阐释迥然不同,这说明一个特定事件可以在不同配置中阐释为不同功能。配置的改变引起阐释的变换。

3

叙事会引导读者看到一种与阐释特定事件相关的具体配置，让读者把某些显现了的事件包括在某个配置之内，把另一些排除在外，其主要依据是断点所揭示的情节与故事之间的关系。前面讨论过的《拧螺丝》里的断点大都属于故事里的永久性（被压制）断点。故事里出现了这么多断点，是因为情节对女家庭教师的布莱依之夏前后发生的事件叙述不多且散布在一个很长的时段上。故事跨越了数十年。不过，可以认为这个故事只有一条线索，因为根据我们得到的信息，完全可以按照合理且准确的时间顺序来排列我们所获知的每个事件，从孩子们来到布莱依直至介绍性框架里的叙述者对女家庭教师手稿的转述。

在这个线性故事里，女家庭教师的手稿只占一小节，不过几个月的时间。在女家庭教师的文本里，时间跨度被压缩了，这就使读者把女家庭教师可以用来组合一套配置的事件组合为自己的阐释配置，于是女家庭教师和读者（至少在初次阅读时）用了同一套配置来阐释事件。

至于《萨拉辛》，无论在框架性叙事中，还是在被包含叙事中，我们首先看到的断点都是暂时性的。被包含叙事（the contained narrative）说明了情节和故事关系中的断点生成模式，这一点在《拧螺丝》里是看不到的。不过，这个框架性叙事创造暂时断点的方式与詹姆斯小说创造永久断点的方式如出一辙，都是通过一个线性故事片断上的情节踪迹来实现的。

罗兰·巴尔特发现，《萨拉辛》的框架性叙事是叙事契约（narrative contract）的典型例子。在该例中，交易是在叙述者（框架性叙事和被包含叙事的叙述者）[16]与其同伴罗施费德夫人之间进行的。叙述者要讲一个故事（关于萨拉辛和桑比内拉的被包含叙事），他的同伴将以一夜之爱回报。[17]据巴尔特讲："这里是用[被包含]叙事交换身体（这是一个卖身契约）；在别的地方，还可以用它换来生命（在《一千零一夜》里，山鲁佐德的一个故事可以将生命延续一天）；……在这

些典型的小说中，叙述是一种交换方式"(1974,89)。

契约是表明交易双方自愿交换什么的一种形式，双方的动机都是想(功能 a)拥有什么。但是只有当双方想得到的东西不同，即都想得到对方碰巧拥有的东西时，才能达成契约。双方的动机都是一种欲望功能，只是各自的欲望对象不同。在《萨拉辛》里，读者最终得到的信息足以辨别这两个人物的欲望动机。不过从时间顺序看，罗施费德夫人的欲望出现在叙述者的欲望之后，但是由于情节显现信息时的特殊顺序，我们最先知道的仍然是她的欲望。

初次阅读这个叙事时，我们首先发现罗施费德夫人的动机。叙述者的同伴对叙述者在一次舞会上带给她看的一幅油画非常喜欢，她说画上的阿多尼斯"美得不像一个男人"(Balzac 1974,232)。[18]叙述者告诉她，这幅肖像画其实就是"临摹了一座女人雕像"(232)；她问那女人是谁，而且迫不及待地补充说："我想知道"(232)。叙述者回答道："我相信这位阿多尼斯其实就是……德朗蒂夫人的一个亲戚"(232)。读者可以根据以下功能阐释这些话：

a　叙述者的同伴想知道阿多尼斯原型的身份

B　同伴问叙述者那个原型是谁

C　叙述者决定告诉她

C′　叙述者开始出示信息[19]

这些功能表示读者的最初阐释，可能也表示叙述者的同伴的阐释；她对框架性叙事结束时的那些事件的阐释也许可以表示为：

G　叙述者于次日晚上到来，被领进一个"优雅的小客厅"(234)，她在那里迎候他

H　叙述者讲故事

I_{neg}　同伴对故事不满意，要求叙述者离开

然而，如果读者继续思考框架性叙事中的故事，他们可能会记得叙述者很熟悉举行舞会的那座房子，而他的同伴却是第一次去那儿；

倘若如此，读者接下来考虑的问题可能是，虽然情节始于那次舞会，但是故事必定包含着一个更早的事件，即叙述者邀请并带来那个女人；他在小说中第一次提到她时，称她是“全巴黎最迷人的女人之一”(228)。我认为交易的另一方即叙述者的阐释可以表示如下：

a	叙述者对罗施费德夫人的欲望
C	叙述者决定全力赢得罗施费德夫人的欢心
C′	叙述者邀请罗施费德夫人参加舞会
D	他的同伴被阿多尼斯迷倒
E	叙述者告诉她，肖像临摹的是一座女人雕像
F	同伴的兴趣推动叙述者用她想要的故事换取一夜风流
G	叙述者进入小客厅，她在那里接待他
H	叙述者讲故事
I_{neg}	叙述者的故事没有讨得她的欢心；她要他离开

如果将我对两个人物的阐释作一比较，可以看到赋予事件的功能在有些情况下是不同的。例如，罗施费德夫人想得到有关阿多尼斯原型身份的信息，这在她的阐释里是功能 B，而在叙述者的阐释里，却是功能 F。

两个人物的阐释差异是各自对被感知事件进行阐释所用配置之间的差异的结果。就读者而言，叙述者同伴的阐释应该是我们首先感知到的信息，因为情节首先把她采用的配置介绍给我们。尽管叙述者的欲望(对罗施费德夫人的欲望)在时间顺序上先于罗施费德夫人的欲望(对一个故事的欲望)，但我们仍然是在后来才知道了叙述者的动机，理由如下：

首先，叙述者认为罗施费德夫人非常迷人，而且是他把她带到舞会，这条信息在情节中一直延宕到读者对德朗蒂夫人的住处产生了极大的好奇心之后。第二，在情节里同时显示出两条与罗施费德夫人有关的信息(她本人最早出现)，让我们首先看到叙述者所说的那个老朽形象就是桑比内拉。其实在这个情节里，罗施费德夫人的第一个标记是她对那个老朽人物的“窃笑”(227)，与这个人物相比，我



们起初把罗施费德夫人看做一个从属人物，主要是通过她向读者显示，年轻人的眼睛很不适应那个令人恐怖的老东西。[20]第三，情节里始终没有细述叙述者对罗施费德夫人的欲望（按我的阐释，他的动机是功能 a），当然读者可以这样演绎：他发现她"迷人"，所以邀请她参加舞会；他邀请她参加舞会，是因为她迷人。

然而正如《拧螺丝》里的事件一样，《萨拉辛》的框架性叙事里的事件也可以看做一个线性故事。我们可以根据罗施费德夫人和叙述者的两个动机序列来阐释事件，但也可以按照合理和准确的时间顺序将框架性叙事里的事件整理成一个序列。在《萨拉辛》的框架性叙事里，情节首先显示叙述者同伴的配置中的事件，引导读者在开头时像她那样阐释情境。读者在后来才明白了叙述者的阐释，这是因为叙述者可能把那些事件阐释为他的功能 a 的动机、他的 C 行动素的决定以及他的 C′初始行动，而这方面的信息一部分在情节中被延宕了，另一部分没有细述，留给读者去演绎。结果至少在第一次阅读时，我们听到的是他讲的故事（被包含叙事），而且在考虑其效果时，注意的焦点是罗施费德夫人的欲望，而不是叙述者的欲望。

在被包含叙事里，桑比内拉不是女人，而是一个被阉歌手，这一被延宕的信息至关重要，它的暂时抑制既促成了故事里的主要行动，也影响了读者和叙述者同伴的阐释。年轻的法国雕塑家萨拉辛被派往罗马学习，见识不多的他走进教会辖地的一家歌剧院，从女主角身上感受到一种理想的美，她似乎"比一个女人更美，真是一件杰作"(238)。我觉得天真无知就是一种限制性配置。萨拉辛不知道桑比内拉是个被阉歌手，也不知道女人不准走上教会辖地的舞台。于是萨拉辛把她阐释为他愿意托付终身的女人：

a	萨拉辛爱上桑比内拉
C	萨拉辛决心得到她的爱（"她不爱，吾宁死"[238]）
C′	萨拉辛接受了与她会面的邀请（"我会去的"[24]）
G	萨拉辛来到演员们住的地方
H	萨拉辛努力争取她的爱
$I_{neg}=A$	他无法成功；她是个被阉者；这成为一个新序列的推

	动因素
C, C′, H	萨拉辛想毁掉她的原型雕像并杀死桑比内拉
I_{neg}	萨拉辛被桑比内拉的恩主的手下所杀

叙述者的故事接近尾声，萨拉辛终于知道他爱的女人原来是个被阉者，这时桑比内拉的情况以及她对自己的存在所作的阐释才一并显示给萨拉辛、读者和叙述者的同伴。奇吉王子告诉萨拉辛："先生，桑比内拉的那副嗓子是我给的，那家伙的一切花销都是我掏的钱，连他的声乐教师也是我出钱请的。可是他对我做的这一切根本不放在心上，他从来没上过我的家门"(250)。在这个巴尔特称之为"一个小小的前奏小说"里(1974, 186)，我们看到一组先行事件被显示出来，因而得以一睹桑比内拉对自己的改变了一生命运的童年事件的阐释：

A	奇吉王子给桑比内拉的嗓子的"礼物"，即王子为男童歌手的阉割手术付费；男童(桑比内拉)反而知恩不报
B_{neg}	没有恢复原身的手术；没有什么可要求的；没有解决的办法

从桑比内拉的角度看，所有后来事件的阐释配置中应该包括他的被阉经历。直到故事快要结束时和萨拉辛临死前数小时，萨拉辛阐释事件的配置才把桑比内拉的被阉经历包括进来。双方信息之间的差异是他们对正在发生的事件作出不同阐释的原因，这些不同的阐释则是导致严重后果的行动的原因。

萨拉辛由于自己的无知而长时间不知道桑比内拉是被阉之人。而读者(以及叙述者的同伴)不知道这一信息则是由于叙述者所采用的讲故事的视角或时空位置。叙述者通过萨拉辛的聚焦来讲述故事，萨拉辛的感知和思想则通过叙述者的话来表达。[21]

在该例中，对读者和叙述者的同伴暂时保留信息，实际上是情节与故事之间的一种关系，本文迄今还没有讨论过这方面的例子。就《萨拉辛》的被包含叙事而言，不能把显示出来的事件只看做一个线

性故事。我们不能按照准确的时间顺序来排列已经获知的事件。关于萨拉辛在法国和桑比内拉在意大利成长期间的事件，我们只知道某些信息，至于两个人生活里的事件在时间上的对应关系，我们毫无所知。例如，萨拉辛在受难节雕刻了一个有失虔敬的基督像，我们无法确定桑比内拉的被阉割事件发生在此前或此后；我们也无法确定一个人物的生活事件应该在什么地方插入另一人物生活的时间序列。

在诸如此类的情况下，我们可以设想两个线性系列：两个不同地方的年轻人都在为日后精通各自的艺术形式而拜师学艺。我认为只有当这两个人物相遇并相互作用时，两条分开的线索才能合并在一起，显示为一条线索。当一个情节显示的信息使读者所建构的故事包括一条以上的线索时，才能说整个线性序列被延宕了，这时信息被压制的情况不会引起任何注意。[22]

4

我们已经知道了故事中发生断点的两种可能模式：叙事要素的暂时缺失（在阅读过程中建构的故事中的缺失，这些断点将在以后填补）或永久缺失（断点将永远保留）。包含断点的故事或者是缺失某些片断的一个线性序列（例如《萨拉辛》里的框架性叙事和《拧螺丝》），或者是两个或更多的平行线性序列，但是至少其中的一个线性序列是完全缺失的（例如《萨拉辛》里的被包含叙事）。两种模式都显示某些事件，同时压制其他事件，以此引导包括读者在内的叙述者的听众把某些事件包括在所用配置之内，而把另一些事件排除在配置之外。

故事是读者在阅读时建构的。读者在阅读过程中建构的每一种故事都是一种配置。读者对事件的阐释，是根据他们在特定阅读时刻所组合的配置与被显示事件之间的关系来进行的。随着故事的发展和延伸，与事件阐释相联系的配置也在扩展。阐释随着阅读而变化，因为配置是变化的。

概括而言：叙事是对连续事件的再现。对连续事件的再现是逐

步累积的,在大部分情况下是连续的,而且必须连续地去感知它们。[23]再现所显示的事件顺序对感知者确定其配置内容具有引导作用。配置对阐释起着巨大的支配作用,我已通过功能分析予以说明。由于顺次感知方式对配置的影响,也由于配置对阐释的影响,任何对连续事件之再现(不可避免地也是任何叙事)的顺次感知(sequential perception)都对有关再现事件的阐释产生影响。

斯托恩伯格提出,在文学叙事中,对信息的压制和随后的揭示"只有用准模仿的方法解释,才能避免读者产生一种'被骗'的感觉(这种时间顺序通常采用视点转移的方式来表现,最突出的是从间接或外部视点向直接或内部视点转移)"(1976,308)。[24]米纳凯姆·佩里也觉得,"在'扭曲故事顺序'的例子里……往往反倒是文本确实与某种'自然时序'相符,譬如'外部'发生的'自然'顺序,人物意识的'自然'顺序,信息模块从一个人物向另一个人物传递的顺序,等等"(1979,39—40)。

在两位理论家列举的例子里,时序倒错(anachrony)[25]是由聚焦产生的,即作者只选择那些允许读者知道的感觉和知觉。我们在《拧螺丝》里已经看到,断点是两个聚焦相互作用而产生的一种效果,女家庭教师对几个月里的事件的详细解说和框架叙述者对几个重要时间点的概括说明跨越了几十年时间。在《萨拉辛》里,叙述者在事件发生时的聚焦(在框架性叙事里)以及仅限于对萨拉辛的聚焦(在被包含叙事里),同样也能解释断点问题。聚焦者的感知受到他们在叙事世界里的时空位置和个人特点的限制,他们对某些事件的感知比对另一些事件的感知更为真切。

无论聚焦限于某个人物,或叙述者不时地揭示某个人物的感知和思想,或被揭示的只是叙述者自己的感知和思想,读者在叙事文本中渐次得到的信息都依赖于随文本展开的感知和认知。本文所要阐明的是,在呈现为文本的叙事里,无论再现形式是否虚构,它都根据这一随意连接的顺序对阐释发生影响:(1)聚焦决定显示哪些事件以及用什么样的再现顺序来显示;(2)再现形式显示的事件顺序决定配置;(3)配置决定阐释。

5

在本文开头，我讨论了现实世界中个体的时空位置对其所知信息可能产生的影响。在我们所讨论的叙事中，无论聚焦限于单个人物的感知和思想，还是叙述者从外部视角加以评论或未予评论地呈现一些事件，叙事信息源的准模仿性质（在此借用斯托恩伯格的术语和概念[1976,308]）都能确保读者的叙事世界信息源和个体的现实世界信息源的相似性。叙事的读者、叙事里的人物、现实世界里的个体，都是根据所知信息建立配置并按照这些配置对事件的功能作出阐释。断点之所以重要，是因为被延宕或压制的信息无法纳入配置之中，而配置中的信息缺失则会影响对事件的阐释。

对于叙事世界里的人物和现实世界里的个体而言（读者尤其是虚构叙事读者的情况稍有不同），阐释可以说明行动的动机，而行动则改变着与进一步阐释相联系的配置。结果，被延宕信息与被压制信息之间的区别对于读者比对于个体和人物更为重要。譬如对于萨拉辛这个人物来说，这种区别是无关宏旨的。萨拉辛在被阉男童的信息上的断点只是暂时的。不过由于他在遇到桑比内拉时自己的配置中有这个断点，所以他爱上了一个看似女人并具有他所推崇的女性至美而实则并非女人的人。被延宕的信息后来被揭示出来，但是这并不能纠正萨拉辛此前的无知所造成的局面。无论在我们的现实世界里，还是在人物的世界里，暂时断点的影响是显而易见的。

只有无法获得进一步的信息时，才能看出被压制信息与被延宕信息的区别。对连续事件的再现即叙事是在事件结束时才停止的。海登·怀特曾经探讨过这个"对'真实'事件的叙述'作结论'"的问题，他说："我们确实不能说某组真实事件序列就要终结，不能说真实本身就要消失，不能说真实之境中的事件将不再发生"(1980,26)。我的配置及其效果的概念支持怀特所说的情况——历史学家为了再现而对历史记载的断片进行筛选，这将不可避免地影响读者对被再现事件的态度。一种叙述（乃至一切叙述）只能是对某些特定事件的再现，因此它会决定读者建立的配置并影响读者依照配置对被再现事

件的功能的阐释。无论一种有限叙述是否虚构，它的被压制的事件都会在读者建立并据以对被显示事件作出阐释的配置中留下永久性断点。暂时断点和永久断点对人物世界和现实世界的影响是十分明显的；有限叙事中永久断点所产生的影响亦复如此。

但是有限叙事中暂时断点的影响却不易觉察。当然我们看到，故事是在阅读过程中逐渐丰满起来的，而事件呈现的顺序影响着读者在文本阅读过程中的体验。暂时断点丰富了阅读体验，譬如悬念就是暂时断点的结果，它在阅读过程中激起欲望而又抑制满足。一个更为困难的问题是，暂时断点是否和如何自始至终地影响着读者的阐释。我的观点是，这种影响是确实存在的，正如怀特所说，叙事对事件阐释的影响表现在被再现事件的选择中，也表现在被显示事件的顺序中。

此前的相关研究采取了若干不同的方法，但是都表明有限叙事中的暂时断点会产生永久性影响。米纳凯姆·佩里探讨过叙事开场部分对读者决定以何种方式阅读文本其余部分所产生的影响："文本连续体的第一阶段……产生一组知觉，即读者预先设定将要感知的某些要素，这一组知觉诱导读者不断地将各个头绪连接起来；他在文本开头也是这样做的。阅读伊始从文本中建构的东西影响着对后续事项的关注和评价"(1979, 50)。按照我对这段话的理解，佩里是在描述读者对叙事开头几页的反应情形，其中之一是采用一套原则，决定将何种信息和多少信息包括在读者着手建立的配置之中。我认为，佩里发现的筛选原则对于解释读者如何建立配置，是非常重要的；我们已经讨论过配置在事件阐释过程中所起的主导作用。[26]

佩里(53ff)和斯托恩伯格(1978, 93ff)均对心理学家就信息感知顺序对阐释的影响而作的实验报告进行了概括和分析。那些实验报告里写了所谓的"首位影响"(primacy effect)：即使开头得到的信息在后来出现了矛盾，我们仍然会将它当做有效信息。阅读叙事时，我们把事件(用我的术语)阐释为功能。如果叙事读者接受这种首位影响——我赞同斯托恩伯格和佩里的观点——那么即使后来得到的信息与我们对事件功能的初始阐释相矛盾，初始阐释仍然会发挥影响。用我在本文中使用的术语来说：功能是与感知事件时的配置相联系

而对事件作出的阐释。首位影响表明，阐释可以一直延续到与阐释相联系的配置发生变化之后。

我认为，在阅读一个叙事的过程中，我们对事件的阐释是用两套程序同时进行的。本文讨论的是其中一套：对事件的功能阐释是与我们在事件显示时已经建立的配置相联系的。另一套程序是传统叙事学教我们去感知的那种思想过程：把阅读文本时显现的事件按时间顺序排列起来，建构一个故事。

叙事中的暂时断点能使我们注意到并阐明两套阐释程序产生矛盾的读解这一情况。我们把被延宕但以后将显示的信息包括进所建构的故事里，在这种情况下，暂时断点对读者完成文本阅读后建构的故事没有影响。我们已经看到，暂时断点确实影响着读者阅读时的配置，并因此影响着读者对事件功能的初始阐释。由于首位影响的缘故，这些初始阐释会一直延续下去。

结果是，事件有时会同时承载两种或更多且往往相互冲突的功能阐释：一种是与不完整配置相联系的开头阐释的功能，另一种是完整故事里的特定位置所隐含的功能。有时我们甚至会根据似乎适合不完整配置的功能来阐释事件，而且在我们明知有一组更大的配置并且随时可以把事件重新阐释为不同功能时，仍会沿用此前的功能阐释。也就是说，我们准确地感知到一个完整的故事，但是仍然与前面的不完整配置联系起来，对事件功能进行阐释。依我看，在我们完成文本阅读之后得到的叙事印象里，此类矛盾总会不依我们的意志而发生。

我想表明的观点是，个体读者有时会对同一事件的功能作出矛盾的阐释，只是他自己未必意识到这些矛盾。探讨可能出现的矛盾的一种方法是，考虑我们是如何逐渐忘却所阅读的东西的。我建议本文的读者与我一起想一想几个月或几年前读过的一个叙事，对我们现在的思想活动与当初阅读之后的思想活动作一比较。在阅读后不久的那段时间里，读者得到的故事是非常完整和具体的，完整的故事对读者将事件阐释为功能所产生的影响是最强的。

在乔治·路易斯·博尔赫斯的小说《〈吉诃德〉的作者彼埃尔·梅纳德》里，小说人物梅纳德说，读者回忆自己很久以前读过的一本书，时

间的流逝使那本书“因忘记和淡漠而简化，就像动笔之前那样处于模糊的状态”(1964，41)。我以为，读者最终留下的那种“模糊的状态”就是一种功能，即对(记忆中模糊的)若干事件的阐释，它往往附加在一个人物身上，阐释该人物的行动；这阐释也许表现为判断的形式。

读者对完整故事里的事件功能的阐释与他用此前显示的不完整配置作出的功能阐释出现差异，在这类情况下考虑一定时间之后哪些阐释仍然有效，是很有意思的。如果仍然有效的功能就是阐释完整故事里的事件的功能，那么就可以说，首位影响淡出，更为完整的后来信息取而代之。但是如果仍然有效的功能是阐释先前情节中显现的不完整配置中的事件的功能，那么就证明了首位影响的存在，并佐证了我的理论，即读者可以对某一事件作出矛盾的阐释。当然，叙事与叙事之间，读者与读者之间，乃至同一读者的不同阅读之间，允许存在着程度不同的变异，阅读过程中可以存在各种跳跃。

不过从我本人的经验看，一想起《拧螺丝》(即使读过它数月之久)，就会把女家庭教师想像成一个天真而柔弱的人物，但是她奋不顾身地将其青春活力倾注在解决眼前问题的C行动素的活动之中：减轻孩子们的叔父的“负担”，满足孩子们的需要。一直保存在我记忆中的对女教师的这种最初看法，却与我经过深思熟虑之后产生的看法迥然不同，如果要我做出最终选择，我要说，正是女家庭教师的行为导致了危险的功能A的惊扰：她真的毁了一个孩子，而且要对另一个孩子的死承担负责。我本人是不会让这位女家庭教师照管一个本应该由我负责的年轻人的。现在我对女家庭教师的看法是，她竭尽全力救助自己照管的孩子们，这与我对其功能的初始阐释是一致的，首位影响加强了这一看法；而我对其行动的否定性判断则得到我在读完文本后建构的故事的支持——对具有结构复义的叙事作出的任何判断都能得到这种支持。

同样，当我在讨论《萨拉辛》的一篇文章中发现问题是叙述者为什么会回家写出这次特殊遭遇时，[2]我意识到自己从未想过提这样一个精彩的问题。我想再次指出，首位影响是起作用的。我们在本文讨论《萨拉辛》的那一节里已经看到，情节清楚地表明了罗施费德夫人的功能a的欲望对象(想得到有关那幅画像的信息)，但是过了

很长时间，读者才得到推断叙述者的功能 a 欲望(得到罗施费德夫人)所需的充足信息。因此，正是情节引导着读者对罗施费德夫人的欲望比对叙述者的欲望更为关注。也正是由于这一原因，我把叙述者讲的萨拉辛的故事读解为功能 H，即她的欲望的实现(此外还把它读解为一个讲得很精彩的故事)。读到故事尾声时，我转而注意到罗施费德夫人对叙述者的讨好颇不以为然：她自怜自爱，她不肯宽容让自己感到别扭的事情，她断然打发了叙述者。

但是我没有想过叙述者为什么偏要讲这样一个故事，讲这个故事得不到他想要的女人；一个不讨她喜欢的故事只能使他失败。虽然我已经建构了一个故事，而且根据该故事，叙述者向罗施费德夫人讲故事是在执行以得到她为目的的功能 H，但是我的思想中仍然有那个断点。不过非常清楚的是，尽管我构想出并能够描述两个故事(其一以她的欲望为动机，其二以他的欲望为动机)，首位影响仍然使我在不知不觉中按照自己的初始阐释对叙述者讲的故事进行阐释。由于我的注意力被引向她对故事的反应，所以我未能考虑叙述者在面对自己的功能 I_{neg}即未能讨她喜欢时的感觉。

对事件功能的开头阐释与对完整故事中的事件功能的阐释发生矛盾，这种情况并非仅见于再现顺序与故事时间顺序相背离的叙事。任何再现顺序都是逐一显示信息的。阐释是与可知信息相联系的，而读者在阅读过程中所能得到的信息必然是逐渐增加的。

而且生活与叙事不同，生活提供着无穷无尽的故事，成为我们据以阐释、再阐释或(在回应首位影响时)无法再阐释特定事件的配置。例如对偏见进行分析时，可以与首位影响联系起来：恪守我们从这样那样的程式化“主叙事”(master-narratives)[23]中承继下来的对事件功能的初始阐释——所谓主叙事，就是一种前阐释，它似乎限制了我们对种族、性别、性偏好或宗教信仰与我们不同的人们的真实行动进行阐释的能力。本人以为，精神分析学希望做到的事情可能就是要克服首位影响，提倡与成年患者和精神分析医生所能扩展的配置相联系的重新阐释，从而改变以前阐释过的事件的功能。罗兰·巴尔特在《S/Z》中告诉我们，有限叙事与生活不同，它们的多元性是有限的，而且许多有限叙事都比本文援引的两个叙事所能提供的多元性更为

有限。不过我也赞同巴尔特的观点，“阐释文本的目的并不是给它一个（比较合理而自由的）意义，而是欣赏文本构成的多元性”（1974，5）。

本文关于读者阐释程序的解释与巴尔特所讲的目标是一致的。我同意结论性叙事可能最终会显示一个稳定的故事，但是我也认为，对特定事件的功能阐释就像约瑟夫·阿尔伯斯的颜色实验所显示的那样，依赖于周边环境。我强调故事的不稳定性，它在阅读过程中不断扩展；我还认为，在读者阅读时赋予事件的功能与完整故事中的事件位置所显示的功能之间发生的矛盾，将叙事读者带入一种无穷尽的表意游戏之中。

这样一种叙事观所支持的理论立场是，叙事并非一种单义的交际模式。这一理论立场可以解释读者的直觉经验，说明为什么读过一个叙事之后很久，他们的阐释会发生变化；这一立场也为叙事保留了一些不稳定性，保留了引起变化的条件，而这种不稳定性既是对现实事件的阐释的特点，也是对这种阐释的丰富。

注释：

首先要感谢 David Herman, William Bruce Johnson, Roland Jordan, James Phelan 以及俄亥俄州立大学出版社的两位文字编辑，他们的意见对本文定稿起了很大的作用。

① Albers 的 *Interaction of Color* 1963 记录了有关发现。初版像一个盒子，里面折叠进 150 幅左右的彩色插图，全书共 80 页。后来的版本只有几幅插图。

② 尽管本文认为，所有的叙事都影响着对它们所再现的事件的阐释，但并不能因此以为我看不到虚构与非虚构在其他方面的区别。我认为 Marie-Laure Ryan 对这种区别是持保护态度的；她非常出色地对其先前的可然世界理论进行了扩展，把评价的源头牢固地置于单个文本之外：“读者在评价文本的真理价值时，将文本的声明与同一所指世界的另一个知识源相比较。该知识源的范围包括感性经验和其他文本提供的信息。”她的论点是：“非虚构文本与其他文本和其他再现形式的根本不同在于，它们无论准确与否，都向读者再现同一个真实世界，而虚构文本之间则并没有相同或共同的所指世界”（1997，166—167）。

③ 波隆那（Bologna），意大利北部一城市。——译者注

④ 热拉尔·热奈特赞同 Sternberg 用这两个术语区分全知叙述者的类型，并补充说这两个术语也完全适用于“聚焦叙事”（focalized narratives）（1988，78，注 8），这无疑是对的。

⑤ 具体而言，我以为情节是各种媒介对连续事件的显现，除了媒介本身的元素外，它

还将显现事件时的顺序、跨度、频率等时间因素与人物能动性之外的所有其他方面以及聚焦等糅合在一起。热奈特最先提出(1980，主要在第4、5章)言说的叙事声音(voice)与感知和构想的聚焦(focalization)之间的区别，根据他的观点，我把聚焦看成各种媒介显现的情节成分，把声音看成通过语言媒介显现的情节成分。我把故事(fabula)看做未以任何媒介表达的东西；它是情节(sjuzhet)向感知者显示的按时间顺序抽绎出来的事件和动因。

récit所指比较含糊(它还经常被译为"情节")，为避免这个问题，我用了两个俄语词fabula和sjuzhet。我对这两个词的定义吸收了后形式主义理论家们的研究成果，也受到Shlomith Rimmon-Kenan的影响[esp. 1976: 35—36, 36注2]，她对法国叙事学家们所作的越来越具体的定义进行了分析，譬如Claude Bremond [1964,4]认为fabula不涉及媒介。另外，récit与discours(话语)共用时，相当于fabula的意义，这时histoire(故事)就相当于sjuzhet。

⑥ Mink提出的另两种方式是"理论方式"(将若干对象理解为"一般情况的具体表现")和"范畴方式"(将若干对象理解为同一范畴的具体例子)(1970,550)。我还通过Abiola Irele的文章注意到Mink早期对历史与虚构关系所作的有趣的研究。但是我不同意Abiola Irele的观点，她认为"叙事是直接经验的……一种中介形式"(1993,168)。

⑦ Mink认为，预期或预示与回顾的差异可能不只是时间角度的差异："我们知道，过去与未来的区别对于道德和情感态度具有关键意义；我们不会害怕已经过去和已经了结的事情，也不会为还未着手的事情后悔。我的论点是，差异对于认知也是至关重要的，至少在涉及人类行动和变革的情况下，通过回顾来获知事件与通过预示或预期来获知……是不同的范畴。严格地讲，甚至不能把它们'都'视为事件，因为在前一种情况下，对事件的描述是由事件所属的故事来支配的，而未来是没有故事的"(1970,546)。

⑧ 历史学家Peter Burke指出："如果故事在1919年的凡尔赛结束，第一次世界大战的叙事史给人留下的是一种印象；如果这个叙事延伸到1933年或1939年，则是另一种印象"。他建议"或许应该以某些小说家为榜样，譬如John Fowles，提供多种结局"(1992,240)。

⑨ 在挑选这十一种功能时，我考虑的是普洛普的三十一种功能中哪些能够阐释我在各个时期阅读和讲授的叙事作品里的事件；不过，我的注意力仍然放在我所选的一组功能与A.-J.格雷马斯在分析普洛普的形态学时发现的三组五功能逻辑分布序列中的两组(A.-J.格雷马斯1983,228)之间的相似点，以及与保罗·拉瑞瓦耶从格雷马斯模式中扩展出来的三个核心序列(Paul Larivaille 1974,376,383)之间的相似点。但是我也看到，我的模式在精神实质上更接近托马斯·帕维尔(Thomas Pavel 1985b)提出的简练的五范畴情节语法(five-category plot-grammar)，用具有内在因果联系的树形结构描绘序列之间的关系，使故事再现的因果关系显得令人信服。我选择一个序列模式探询读者经验的历时性。

⑩ 有一个例外是，我用C′(C为主)代替普洛普表示出发的箭头，以解决ASCII码没有重现符号的问题，此外也可以加强行动决定(功能C)与显示决定的行动(功能C′)之间的联系。

⑪ 按定义，功能C即C行动素的行为：该行动素决定改善A(或a)。任一序列的持续

都是由某个人物(或一组共同行动的人物)承担 C 行动素的角色。在超过一个序列的叙事里,第一序列里担当 C 行动素角色的人物可以与第二序列里的 C 行动素人物不同。

⑫ 虽然女家庭教师是据实而写,使用了过去时,但是聚焦发生在她亲历事件的时候。

⑬ 一个未被阐释的事件不等于一个空白功能。空白功能代表叙事世界里只显示后果但压制了其他信息的事件;例如,"他们后来生活得很幸福"(Kafalenos 1995,133)。我的"空白功能"和"未阐释事件"概念源自 Gerald Prince 的"*The Disnarrated*"(1992,28--38)对叙事中的否定类型所作的奇妙分析。

⑭ 按照功能分析法,成功(或没有成功)只表示一个 C 行动素的有目的行动消解(或未能消解)功能 A 的动机情境,并没有道德判断的意思。

⑮ 无论以哪种方式表述(例如说"我今天真窝囊,无论怎么做都不顺手"),人们都会有这样的感觉:在一定时期内(往往以某一特定事件为其开始的标志,例如,自从孩子们的父母去世之后……,一切都乱了套),从功能分析的角度看,对自己或别人生活状况的这种阐释是由连续的功能 A 的事件表现的。

⑯ Genette 评论说:"就我所知……双重叙述者(double narrator)的情况只出现在……《萨拉辛》里。"用他自己的术语来说:"当萨拉辛向其同伴讲述桑比内拉的故事时,他就由故事外叙述者(extradiegetic narrator)[框架性叙事的叙述者]变成了故事内叙述者(intradiegetic narrator)[被包含叙事的叙述者]"(1980,229 注 42)。

⑰ Ross Chambers 认为,这个契约"在得体的前提下,尽量做得详细而具体:让叙述者在非常亲昵的环境里揭开她想知道的秘密……罗施费德夫人同意了这笔交易"(1980,218)。罗施费德夫人甚至对场所做了精心的布置:在她家的客厅,光线柔和,壁炉里生着火;她坐在沙发上,叙述者坐在她脚旁的软垫上。

⑱ 引文均出自比较精细的 Richard Miller 的《萨拉辛》英译本。

⑲ 叙述者显示的信息是否真的与他知道已经发生的事件有关,他是否为了赢得同伴的回报而开始杜撰一个故事,这是另一个问题。巴尔扎克的读者如果看过由阿兰·罗伯-格里耶编剧的电影 *Last Year at Marienbad*,也许会觉得叙述者在提供笼统的信息之前的犹豫和停顿是大可怀疑的。

亨利克·易卜生的《社会栋梁》在第一场临近结尾的一幕中也存在类似的问题,素尔尼斯最后默认了希尔达的话:十年前他曾吻过她;他还问后来还发生了什么事情。这三部作品中都有一个人物讲述自己的世界里可能发生也可能未曾发生过的事件,企图以此达到引诱的目的。

⑳ 尽管我这里强调的重点是这一段文字如何使读者对叙述者诱惑罗施费德夫人事件的理解受到延宕,她在这个写得极其漂亮的故事里仍然担当着一种镜头的角色,显示叙述者讲的那些事件在初次听说的人看来是多么恐怖。

㉑ Genette 使用了声音(voice)和聚焦(focalization)概念(1980, esp. chaps. 4、5),声音指言说者,聚焦指感知者和认知者;这两个概念的区别似乎特别适用于《萨拉辛》要说明的两种情境:一个人物的感知和思想通过另一人物的语言显示出来(在《萨拉辛》里是通过被包含叙事),一个人物在一组事件发生时的感知和思想是在后来才由他自己讲出来的(在

《萨拉辛》的框架性叙事里，叙述者仅仅表示他知道事件的发生，仅此而已，以此保持悬念）。

㉒ Chambers 发现，叙述过程并没有非常严格地一直限于萨拉辛的聚焦。他认为在叙述者的同伴第二次插话后出现了变化，这个同伴和读者“不再……紧随萨拉辛的视点”(1980, 228)。他从巴尔扎克文本的后面部分选取两个段落，其中维塔格利亚尼告诉萨拉辛：“大胆干！这里没有你的对手。”(Balzac 1974, 243)他以这句话引起的反应为例，指出“叙事视点的转移使人们看到(尽管萨拉辛自己看不到)维塔格利亚尼说那些模棱两可的话时脸上露出的阴笑”(1980, 229)。

㉓ 一种视觉媒介可以同时再现两个或更多的事件，然而即使在这种情况下，我们仍会连续地看待那些事件，把单个的事件看做特定聚焦过程中的一部分。如果移到一个更开阔的视角——譬如退后几步观看背景中的峰峦叠嶂，立刻就不再觉得那些事件是单独的，尽管以后也许会有这样的感觉。画家(或舞蹈编导或电影摄影师)经常使用这样那样的媒介技术引导感知顺序。在某些后现代作品里，感知顺序以及感知到的“作品”和对作品的阐释是移动变换的。关于固定视觉形象在再现叙事中的表现力量，参见拙文“Implications of Narrative in Painting and Photography”(1996)。

㉔ 我引用的是该文的早期版本，因为在这个版本里，Sternberg 指出，让读者满意是关于断点的准模仿解释的动因，这个看法对于我的论证很重要，但是修订版(*Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* [1978, 218])删去了这些话。

㉕ 这里取热奈特的用法(1980, 40)，指再现顺序与故事的时间顺序相背离的情况。

㉖ 佩里继续写道：“受到影响的不只是以后阶段上的事项的相对分量……后续事件的细节被充分吸收到已经准备好的框架里并且其意义发生了吸收性转化；假如这种细节材料是独立的，那么它们所显现的就不是现在激活的那些意义。”(1970, 50)。我觉得“吸收性转化”指的是配置对事件阐释的影响，本文一直讨论的就是这个问题。

㉗ 佩尔·尼克罗格提出另外两个相关问题：叙述者为谁而写，叙述者为何把最后的话写给罗施费德夫人(1992, 439)。当然，尼克罗格承认(我也承认)，我们阅读的故事是巴尔扎克而非那个叙述者写的，但是这并不能消除我们对尼氏问题引发的关于人物叙述者动机的有趣思考。

㉘ Jean-François Lyotard 的 *The Postmodern Condition* 提出并分析了“宏大的”合法化叙事。我关于主叙事(抽象但无处不在的判断系列或世界观)对读者阐释书面叙事的影响以及对个体阐释其所感知的现实事件的影响的思想，是在与泰瑞莎·卡尔森交谈时产生的，我对她致以谢忱；她正在撰写相关论题的博士论文。

第二章　威茅斯经验：同故事叙述、不可靠性、伦理与《人约黄昏时》

詹姆斯·费伦、玛丽·帕特里夏·玛汀

本文的目的是修正经典叙事学的一个概念，即不可靠的同故事叙述，在此基础上继续探讨近来已成为叙事学研究的一个突出议题的阅读伦理。本文的方法是在理论考察与卡佐·依施古罗的《人约黄昏时》之间建立一种循环关系，通过理论镜头审视叙事，同时也充分看到叙事要求对理论予以修正的种种情形，而这种修正反过来可以增进对叙事的理解。

关于第一个问题，即不可靠的同故事叙述，我们认为依施古罗的叙事引导我们对经典方法作出三个重要的修正：(1)不管叙述者人物是谁，人物功能与叙述者功能都不可能总是密合无间的，因此我们不能总是根据叙述者的人物角色推断叙述者的可靠性或不可靠性；(2)不可靠性不仅发生在事实/事件和价值/判断轴上，而且发生在知识/感知轴上；(3)对这三条轴线上的不可靠性及其激发的读者活动的探讨，使我们区分出六种不同的类型。这是一种探索性的分类，意在使我们对一种复杂现象的感知精细化，而不是让叙事去符合某种预定的理论可能性的条条框框。

关于第二个问题，阅读伦理，我们提出并说明了一种我们称之为"伦理取位"的方法，该术语既指叙事技巧和结构决定读者对于叙事的位置的方式，也指个体读者不可避免地从特定位置进行阅读的方式。依此方法，我们指出，文本通过向作者的读者发送信号，收到预期的具体伦理回应，而个体的伦理回应则依赖

于那些预期目标与我们自己的特定价值以及信念之间的互动关系。为了说明这一点，我们对依施古罗的叙事高潮进行了分析，看到我们在如何得当地对史蒂文斯作出伦理回应这个问题上，并没有一致的意见。

1　"威茅斯"：主张与语境

"威茅斯"是卡佐·依施古罗的连载小说《人约黄昏时》的最后部分，一个名叫史蒂文斯的老管家讲述他一生中的高峰时刻；在这个叙事情境里，经历者"我"与叙述者"我"的常见区别具有特殊的相关性。作为经历者"我"的史蒂文斯，深受爱恋和损失、承认和悔恨等混杂情感的折磨，心神交瘁。作为叙述者的史蒂文斯，其可靠性和不可靠性显得异常复杂，依施古罗把作者的读者[1]放在了一个极具挑战性的伦理位置上。而且，史蒂文斯的叙述层次特别丰富，经典叙述学关于不可靠性的解释无法充分说明史蒂文斯和依施古罗的情况。在"威茅斯"里，依施古罗确实始终在娴熟而平实地讲授复杂微妙的同故事叙述及其与阅读伦理的关系，而他的讲授也确实能使读者更好地感受史蒂文斯生活经验的深度和力量。本文试图深入这堂课的细节，考察依施古罗如何巧妙地引导我们通过自己的手段进行推断，以及他的引导和我们的相对自由如何影响着我们从伦理角度看待史蒂文斯这个人物。依施古罗的这堂课让我们开始考虑两个新的理论模式：(1)修辞基础上的对不可靠性的综合解说；(2)伦理批评的修辞研究法，把形式和技巧问题与作者的读者(authorial audience)以及现实中的读者[2]的回应联系起来。

2　以可靠的方式读解不可靠的史蒂文斯

四十余年前的1961年，韦恩·C. 布斯在《小说修辞学》中为不能径信其辞的叙述者定了名称，当时他作了一个区分，后来在经典叙事学界广为引用："言语或行动与作品常规(指隐含作者的常规)相一致

的叙述者是可靠的叙述者，否则是不可靠的叙述者"(1983, 158—159)。布斯接着对叙述者在事实(事件轴)或价值(伦理轴)上的不可靠性作了解释，并描述了隐含作者与隐含读者之间的一种特殊交流，即"交融……乃至深层的共谋"(307)，这种交流是在不可靠叙述者的背后进行的。自 1961 年以来，叙事理论家们争论的问题是，"隐含作者"这一术语作为改进和完善布斯有关论述的一个必要部分，可能具有什么样的意义和用处；而批评家们广泛争论的问题则是纳利·迪恩、尼克·卡拉威、马娄以及《拧螺丝》里的女家庭教师等个体叙述者的可靠程度。然而，可靠性与不可靠性的区分本身是否有效，却没有引起任何争论，也没有关于各种不可靠性的综合阐述。[3]学习威茅斯的经验，也就是重新审视可靠性与不可靠性的区分以及不可靠性的性质；不过，我们首先还是应该把史蒂文斯叙述的最后部分与《人约黄昏时》的整体面貌和方向联系起来。

史蒂文斯讲他旅行的故事。1956 年夏天，他从英国东部的达令顿府去英格兰西南诸郡旅行，遇到以前的同事肯顿小姐，她最近给他写过一封信，颇为苦恼地谈及她的婚姻。史蒂文斯近来在为达令顿府招聘新雇员的事情上一直不顺利，现在从肯顿小姐的信里看，她想回到以前的岗位，这便可以解决他的雇员问题了。依施古罗把史蒂文斯的叙述分为八个不同的连载场景，讲述他旅行中连续发生的事件。除"序曲"和"威茅斯"之外，其余场景均把史蒂文斯带入对更早过去的回忆。这样安排意味着史蒂文斯叙述的每一个故事都与一个不同的地点有关，无论从字面上说，还是从情感上说，莫不如此，因为在那些回忆中，史蒂文斯总是有意无意地检讨自己的生活。具体地说，叙述行为导致史蒂文斯反思他生活中的三个关键时刻，反思他与别人关系中最重要的三个人——他的父亲、达令顿勋爵和肯顿小姐，反思始终指导着他的行为的两个主要理想：(1)成为一个威严而伟大的管家，(2)管家的伟大来自他对名门大家忠心耿耿的服务。"威严"的意思是指能够控制局面和自己的情感，哀乐有度，喜怒有节，绝不能在"大庭广众之下失态"(1990, 210)。"对名门大家忠心耿耿的服务"意味着让自己的工作成为天下大事的一部分。随着史蒂文斯的前行，这个连载叙事逐日逐步地发展到他与肯顿小姐相遇，从他断断

续续流露的迹象看，他也认识到自己的理想中存在着一些缺陷。

与肯顿小姐的相遇使他认识到同时也懊悔自己的理想存在着非常严重的问题，他很愚蠢地为之付出了巨大的牺牲。依施古罗的艰巨任务是通过史蒂文斯吞吞吐吐且往往不可靠的叙述，传达史蒂文斯在关键时刻感到的心里郁结、情感纠纷以及伦理困境。而我们的目的之一是看依氏在多大程度上取得了成功。[④]

史蒂文斯初遇肯顿小姐（现在的本恩夫人）时知道她不想回到达令顿府，还知道她"最近回过家；她回来，本恩先生感到非常高兴"(233)。史蒂文斯对此评论道：

> 当然，我知道这种事情与我无关，但是我应该说清楚，假如我没有非常重要的职业上的原因，我是决不会搅进去的，这一点你们也许能想起来。所谓职业上的原因就是达令顿府上现在遇到的雇员问题。不管如何，肯顿小姐似乎毫不在乎把这些事情透露给我，而我呢，很乐意把这看做是对我们曾经拥有的牢固的工作关系的一种证明。(233—234)

这一段便是一个不可靠叙述的例子。正如我们将要看到的一样，依施古罗的读者从史蒂文斯的叙述中推断出来的东西比从这个管家主动交流的信息中得到的要多出许多。但是如果用经典叙事学的方法处理这种不可靠性，就不能充分解释我们的推断。依那种方法，我们的推断过程分为四步：(1)通过该段落或更大叙事语境中的证据，确定不可靠性的存在；(2)确定不可靠性的具体类型——事实的不可靠性或价值的不可靠性或二者兼有；(3)把不可靠性与对作为人物的叙述者的推断连接起来；(4)对隐含作者、叙述者和作者的读者之间建立的交流类型进行思考。问题主要出在第(2)和第(3)步。

史蒂文斯叙述的前七个场景累加起来可以表明，尽管他确实有合法的职业理由打听肯顿小姐的婚姻状况，但是他还有一些更为重要的个人理由。作者的读者确实看到史蒂文斯的职业目的不过是其个人目的的托辞而已，他想弄清肯顿小姐现在对他的感觉如何。由于同样的原因，我们也可以推知史蒂文斯因为肯顿小姐"把这些事情

透露"给他而感到非常高兴,这不仅提示他们之间曾经有过密切的工作关系,而且有过亲密的私人关系,也表明他一直有意无意地希望重续旧好。不过,从"他对他们关系的理解"这个角度说,史蒂文斯的这一段叙述还是准确而诚实地报道了他的动机。换种方式说,这一段叙述已经"尽其所能"做到了可靠,问题是它没有做到充分可靠。因此,这里的史蒂文斯既是可靠的,也是不可靠的,认识到这一点还意味着认识到,把不可靠性仅仅放在事实轴或价值轴上,是不足以应对这一段叙述的复杂性的。

根据我们所知的史蒂文斯和他告诉我们的情况,可以推知他这里对自己的动机的报道和读解都是很不充分的。所谓"不充分报道"(underreporting),是指史蒂文斯不向其受述者(narratee)承认他和作者的读者都已知道的他的个人目的。如果他在作不充分报道,那么不可靠性就在伦理轴上:史蒂文斯在故意瞒骗。而"不充分读解"(underreading)是指他没有意识到——至少是不能接受——我们对他的个人目的所作的推断。如果他在作不充分读解,不可靠性就既不在伦理轴上,也不在事件轴上,而是在一条不同的轴上:知识和感知轴(the axis of knowledge and perception),以前有关不可靠性的研究没有对这条轴予以充分的注意。⑤

确定史蒂文斯的读解和报道是否充分的一种方法是按照上述标准过程的第(3)步,检查叙述者角色与人物角色的联系。这样做首先会产生一个明确的结果:史蒂文斯的读解是不充分的。他恪守"威严"准则,对他而言,就是抵制自己的情感,使自己无法意识到那些情感。因此完全可以说,是史蒂文斯的人物角色使他把提问肯顿小姐的动机归诸职业的而非个人的原因。但是如果我们继续考察叙述者角色与人物角色的关系,事情就变得不那么清晰了。在这一段文字之后不久,史蒂文斯就承认肯顿小姐对现状颇为满意的说法让他很伤心。关于这件事我们还有许多话要说,但是现在我们只想指出,它使作者的读者在确定史蒂文斯的不可靠性时遇到了十分复杂的情况。由于作为叙述者"我"的史蒂文斯用现在时态讲话,亦即在叙述时刻讲话,在作为经历者"我"的史蒂文斯的"发现"之后讲话,所以按照标准的方法,我们得出的结论是:他所作的并非不充分读解,而是

不充分报道。他虽然说"我知道"，但是显然将叙述时进入意识的东西排除出去。[6]

面对这些相互冲突的结论，我们不妨沿着其中的一个方向去分析。如果决定使用标准的方法，我们有两种选择：(1)把这样的冲突看做对依施古罗叙事工程的积极贡献，这就要求解释把这一段文字同时理解为不充分读解和不充分报道，对他的叙事工程有何裨益；或(2)得出这样的结论：依施古罗的这一段文字对叙述处置不当，往好说是给了我们一个不一致的史蒂文斯的形象，往坏说是欺骗我们，让史蒂文斯看上去是在作不充分读解，而实际上是在作不充分报道。我们也可以将标准的推断方法搁置起来，回到依施古罗技巧的具体作用，以求解释乃至解决这样的冲突。如果我们能找到一个满意的解释，那么我们还必定会作出这样的结论：标准方法里有一个严重的局限，它未能看到同故事叙述的一个重要特点，那就是即使现实主义的同故事叙述也不要求甚至可以说不能要求人物兼叙述者双重角色之间的完全一致。

我们不妨考虑一下在"威茅斯"向高潮推进的过程中，依施古罗在处理史蒂文斯的叙述时所面临的选择。像其他所有场景中的情况一样，史蒂文斯是在他与肯顿小姐会面之后不久进行叙述的，他叙述的是"我见到肯顿小姐之后两天内的事情"(231)。在这种情况下，依施古罗既可以让史蒂文斯的叙述始终显示作为人物的他后来对情况的了解，也可以让叙述者史蒂文斯在总体上保持信息不足的状态，直至作为人物的史蒂文斯体验到阐明真相的痛苦。从这个意义上说，关键的选择在于，是遵循所谓叙述者角色与人物角色应该充分一致的说辞而破坏高潮，还是抛弃这种说辞从而推进高潮。这样看问题，便不难作出选择。

但是为什么关于不充分报道的假设一旦成立，就不能把这种选择看做欺骗？因为关于史蒂文斯在作不充分读解的假设，不仅会使该叙事更加精彩(这符合依施古罗的需要)，而且与我们所体验的该叙事的推进过程相一致。阅读这一段时，我们不知道史蒂文斯会有所突破，于是我们假定叙述者史蒂文斯像人物史蒂文斯一样，是在他于前一场景结束时所得到的信息基础上操作的。这一假定不仅使该

段落变得很好理解,而且使它更为有力:作为人物的史蒂文斯不能充分阐明他的动机,知道了这一点,便能充分重视他后来的自我认识。而且由于我们先将他的叙述行为体验为不充分读解,然后将其假设为不充分报道并因而得到愉悦,所以这种分离就具有修辞效果。因此,一个更有概括力的结论是,同故事叙述允许人物角色与叙述者角色不完全一致,这既有助于更大的叙事目的,也可以展示不一致性运作本身的魅力。

3 不可靠性的六种类型

我们不妨把"威茅斯"提供的有关不可靠性的这两点经验、尤其是关于不可靠性轴(axes of unreliability)的经验加以扩展,然后对同故事叙述者的各种不可靠性情形作出更具普遍性的结论。布斯的术语现在已经得到广泛接受,批评家们使用它时已经无须注明出处;这固然表明布斯有关论述的重大影响,但是也引起了更大的含混。有些批评家仅仅将"不可靠"一词用于描述不可信赖的事件报道者,而另一些批评家则用它指任何形式的不可靠性。后来又有了另外一些术语,譬如"缺乏感知力"、"无知"和"欺骗"等等。[⑦]我们的分类像布斯的一样,是一种修辞分类,重点置于隐含作者、叙述者和作者的读者三方之间的关系,置于作为讲故事人的叙述者和对被讲述内容加以再阐释的作者的读者的活动。设置这些重点是为了拓宽布斯最初的定义,扩展到事件轴和价值轴之外:如果一个同故事叙述者是"不可靠的",那么他关于事件、人、思想、事物或叙事世界里其他事情的讲述就会偏离隐含作者可能提供的讲述。(严格地说,是偏离作者的读者所推断的隐含作者可能提供的讲述,除了隐含作者知道叙述者是一个虚构物这一点;这样说也许有些绕。)我们想拓宽布斯定义的原因有二:(1)不管在哪一条轴上,所有的偏离都要求作者的读者对叙述的理解与叙述者作出的理解不同;(2)我们的论点是,各种偏离之间有一些相当共性的地方,而且一种偏离往往伴随着另一种类似的偏离。因此,我们不妨用"不可靠"这个术语指称所有的偏离,然后对各种不可靠性进一步区分,不必创造许多新术语来指称各种叙述

者。

布斯最初的说明和我们对"威茅斯"里一段文字的分析都表明，叙述者可能与隐含作者持有不同的观点，他们的角色可能是"报道者"、"评价者"、"读者"或"阐释者"。我们看到，根据不可靠性轴的提法，可以进一步区分不可靠性的类型：发生在事实/事件轴上的不可靠报道，发生在伦理/评价轴上的不可靠评价，发生在知识/感知轴上的不可靠读解。而作者的读者的活动也能使我们进一步区分不可靠性的各种类型。从读者来说，他们一旦确定不能对叙述者径信其辞，就会采取两种根本不同的行动：(1)抛弃那些言辞，尽可能重建一个更为满意的叙述；或(2)像我们对待"威茅斯"选段一样，接受叙述者的讲述，但是加以增补。(还有第三种选择，即对叙述者的叙述予以"扣减"，譬如在叙述者进行过度陈述的情况下，予以"扣减"。但是"扣减"或"打折扣"与"抛弃和重建"不相上下，所以我们不再另分一类来描述这种情况。我们对叙述者的叙述加以增补时，有一个稳定的基础；但是扣减时，却没有这样的基础。在修剪叙述者膨胀的叙述时，必须决定删除什么，保留什么。)

把叙述者与读者的活动结合起来，可以得到六种不可靠性类型：误报，误读，误评，不充分报道，不充分读解，不充分评价。"误报"(misreporting)的不可靠性至少涉及事实/事件轴。说"至少"，是因为错误报道典型地是叙述者不知情或价值错误的结果，它往往与误读或误评同时出现。史蒂文斯说他站在肯顿小姐门外，听见她为其姨妈的死而哭泣；这就是误报。他后来纠正自己的报道，说他站在门外的那天晚上，肯顿小姐订了婚；这时我们把他的误报理解为其价值系统的错误导致的结果，他的价值系统否认他的情感的重要性，使他在回忆中一开始就把那个场景里的所有悲哀都归咎于肯顿小姐。误读和误评可以单独发生，也可能与其他类型的不可靠性一起出现。"误读"(misreading)的不可靠性至少发生在知识/感知轴上。史蒂文斯说"任何一个客观的观察者"都会发现英国有"全世界最怡人的风景"(28)；这是一种误读，类似于说"任何一个客观的观察者"都会发现英国人能做出全世界最美味的菜肴。不过，他对英国风景的描述是准确且真诚的，因此我们可以说他的误读是独立的，也可以说他的

误读显示了一种以"谦恭"为最高美德的价值系统是错误的。"误评"(misevaluating)的不可靠性至少涉及伦理/评价轴。史蒂文斯在说到自己为达令顿勋爵工作时撒了谎，但他努力使谎言听上去合理，这时他是在误评：他声称"达令顿勋爵是一位道德高尚的绅士"，这不仅不真实，而且他的一系列否认表明，他也在一定程度上清楚这样说是不真实的。

不充分报道、不充分读解和不充分评价至少也分别发生在事件/事实、知识/感知和伦理/评价轴上。不充分报道——热奈特称之为"少叙法"——是指叙述者讲述的内容少于他所知道的东西。史蒂文斯报道说，他不想为达令顿勋爵工作，但是迟迟不讲勋爵的丑事，这就是不充分报道。然而，并非所有的不充分报道都能构成不可靠性。在该叙事中的几个地方，包括"威茅斯"的后面部分，我们从其他人物的对话中得知史蒂文斯曾经在公开场合哭过，但是始终没有听他本人直接讲过。在这些场合，史蒂文斯对自己的情感的报道是不充分的，这一不充分报道充分显露出他沉默寡言的性格；不过这到底是不是不可靠性的情况，要看我们是否认定他期望受述者从具体场面中推断出他在哭。[8]我们在"威茅斯"的选段中看到，不充分读解发生的原因是叙述者的了解和感知不足，也可能是不够世故导致了叙述者对事件、人物或情境作出不充分的阐释。不充分评价的发生是由于叙述者的伦理判断没有沿着正确的方向一直走下去。在"威茅斯"的结尾部分，史蒂文斯对"戏谑中见温情"(245)这句话颇为欣赏，这可能就是一个不充分评价的例子，对此我们稍后再谈。

对不可靠性略加分类之后，我们想重点讨论可能出现的对这一分类的使用以及滥用。选自《人约黄昏时》的例子表明，一个特定叙述者的不可靠性可以表现为各种方式，可以表现在其叙述过程中的不同时刻。我们也看到，在叙述过程中的任何时刻，叙述者的不可靠性都可以表现为一种以上的方式。其次，不可靠性在开头时似乎只表现为一种(只发生于一条轴上)，但是当作者的读者对叙述者的不可靠性与其人物角色之间的关系作出推断时，不可靠性就会呈现出多面性。再次，在许多情况下，不可靠性诸类型之间的界线，尤其是同一序列的两种类型(例如误报和不充分报道)之间的界线，并非凝

固不变，而是松动模糊的。由于这些原因，不应把该分类看做一套强求一律的新工具，而是看做一种启发手段，使我们能够敏锐地感知个体的不可靠叙述行为。而且认识到这些不同的不可靠性类型，可以使我们认识到叙述者栖居于可靠性与不可靠性之间的一个宽阔地带，有些叙述在所有轴上都是完全可靠的，有些在所有轴上都是不可靠的，还有些在一两个轴上是可靠的，而在其他轴上则是不可靠的；这就使我们抛弃了那种通常的假设，即以为可靠性和不可靠性是二元对立的一对，只要发现不可靠性，所有的叙述就成了可疑对象。

4 讲述、行动和阅读伦理

依施古罗在“威茅斯”场景里将史蒂文斯的认识逐步推进到高潮时，也要求读者作出越来越复杂的推断，于是该叙事所提供的经验便扩展到伦理领域。依施古罗不仅引导我们通过史蒂文斯的不充分报道进行推断，而且通过广泛的对话进行推断。这种推断过程是非常复杂的，让我们回顾一下史蒂文斯认识过程中的几个主要阶段。肯顿小姐要回到丈夫的住处，史蒂文斯在和她等公共汽车时，明确地毫不含糊地请求她允许问一点“个人范围内的事情”(237)，即她是否“受到任何不好的待遇”(238)。史蒂文斯请她原谅问这样的问题，但是他说自己心里一直想着这个问题，“如果好不容易见到你，而这个问题连问都没问一下，会觉得自己很傻”(238)。肯顿让他放心，说“我丈夫哪方面待我都没说的”，史蒂文斯对此评论道：“那就弄不清你不快乐的原因了”(238)。肯顿小姐对他的问题作了修正，说她认为他是在问一个更属于个人方面的问题，即“我是否爱我丈夫”。她解释说，尽管她结婚当初只是为了“另一个目的……为了让你恼火”，但是她已经渐渐爱上了自己的丈夫。不过，她补充说：

> 当然，这并不意味着生活中不存在这样的时刻——非常凄凉的时刻，这时你心里会想：“我的生活犯了一个很大的错误。”你可能会设想出一种不同的生活，你本来可能会有的更好的生活。譬如，我会想我本来可能和你史蒂文斯先生一起生活。在

> 我为一些小事情赌气出走时，我或许会那样想。但是每一次那样做时，很快就认识到我的合适位置是和我丈夫在一起。不管怎么说，时光不会倒流。不能总是想本来会如何如何，人应该明白自己过得已经很不错了，甚至不能再好了，要感到庆幸。(239)

史蒂文斯的回答是高潮所在：

> 我想我并没有立即作出回答，因为我得慢慢体会肯顿小姐的那些话。而且你们可能也同意，那些词语所隐含的意义在我心中引起了某种程度的悲伤。是的——我干嘛不承认？——当时我的心都碎了。然而过了一会儿，我转身面对她，微笑着说：
>
> "你说得很对，本恩夫人。正如你说的，时光不能倒流。如果我真的认为这些想法是你和你丈夫不愉快的原因，那我就寝食难安了。正如你所指出，我们都必须为自己已经拥用的东西而庆幸。"(239)

过了一会儿，史蒂文斯与肯顿小姐分手；她走时，史蒂文斯注意到"她眼里含着泪"(240)。

根据我们先前对史蒂文斯和肯顿小姐的推断，可以从这一场景下面看到许多东西。肯顿小姐说话更直接，更坦率，但这仅仅显露出深处亚文本的最薄的一层。史蒂文斯的叙述以不充分报道和不充分读解为标志，而他和肯顿小姐之间的对话则是以我们可能称之为不充分展示(underdisclosing，即人物对人物的不充分报道——人物说出的话少于他们想说的话，因而少于他们之间可以传达的意思)与间接展示(人物说出的话少于他们想说的话，但是终究可以向对方传达自己的意思)的结合为标志。读解这一段对话与读解史蒂文斯的叙述所要求的推断活动是相同的。

依施古罗想让我们认识到，史蒂文斯问肯顿小姐是否受到不好的待遇，是他有史以来向她问的第一个个人问题。但是根据我们的推断，它也是他真正想要问她的那个问题的苍白反映，尽管他本人还

不太清楚那个问题是什么。肯顿小姐对他的问题的修正表明她对这两个事实都非常清楚，不过，尽管她的修正是向真正的问题迈进了一步，但是也没有进入真正的问题。肯顿小姐的回答就是她补充说，她原来也许可能与史蒂文斯一起生活。那个问题当然是："你还爱我吗？"肯顿小姐回答："我曾经爱过你，而且超过现在对我丈夫的爱，但是我的感情已经改变，现在设想我们在一起生活，是太晚了。"史蒂文斯的心碎了，那是因为在"慢慢体会肯顿小姐的那些话"的时候，他是在录入那些话的亚文本。他不仅仍然爱着肯顿小姐，而且他的旅行和回忆使他的感情更加炽热，更显得珍贵。阅读这个场景时，我们觉得自己同情不已，唏嘘再三。

这一场景的力量来自依施古罗的组织和安排，他巧妙地让史蒂文斯的叙述从不充分报道回到可靠报道。依施古罗把陈述的正式程度和修辞距离发挥到极致，"那些词语所隐含的意义在我心中引起了某种程度的悲伤"，这就是不充分报道。结果，史蒂文斯转而坦率地直截了当地说："是的——我干嘛不承认？——当时我的心都碎了。"这是他在该叙事里说出的最坦诚的话。然而即使在这里，依施古罗仍然要求我们推断出史蒂文斯的直接陈述之外的许多东西：史蒂文斯的"承认"同时有三个意义：(1)意识到他爱肯顿小姐，而且多年来一直爱着她；(2)表明她说出他曾经希望的事情是真的，他在这次旅行中发现她也曾经爱过他；(3)表示他相信自己已经失去了让她回报那份爱的机会。因此，他在完全承认自己爱她时，也认识到为时已晚。作为作者的读者，我们在这个叙事里对史蒂文斯的性格和环境的了解始终比他自己所了解的要多。然而随着旅行的继续，史蒂文斯还是逐渐接近了我们所知道的那个样子。通过这句话，依施古罗不仅显示史蒂文斯现在像我们一样知道他自己的心情，而且表明史蒂文斯在"体会"肯顿小姐的那些话的时候，对自己的处境比我们了解得更清楚。

然而，史蒂文斯对肯顿小姐说的话丝毫没有显示他所体会的"隐含意义"，而是作了一个很善良也颇为程式化的回答，意在结束这一话题："你说得很对……时光不能倒流……决不能让任何愚蠢的想法破坏你应该得到的幸福。"史蒂文斯的叙述与其言语之间(作为叙述

者的讲述和作为人物的行动之间）的这种脱节加深了这一场面的情感表现：他的心碎了，但是他不让她知道这一点。此外，这种脱节还使该场面对读者的伦理要求变得更为复杂。在详细讨论那些伦理要求之前，我们先粗略描述一下阅读伦理的讨论方式。

我们的方法与韦恩·C. 布斯和亚当·查克里·纽顿[9]的方法大致相同。他们像我们一样，都想把伦理植根于叙事本身。布斯甚至强调，伦理渗透于文学批评的始终；纽顿则说，他有意把"叙事设想为伦理"。他们以各自的方式从叙事走向对叙事的理论探讨，然后回到叙事。以布斯面论，他在研究文学修辞的那些早期著作中，就对叙事进行了一定的理论探讨。他的《我们相伴》(1988)一书的书名和书中以书为友的那个主要隐喻均来自他早期研究过的一个问题：写作和阅读如何使作者与读者的心灵得以交汇。《我们相伴》超越了他早期主要关注的那种心灵交汇的认知、审美以及情感方面，开始思索我们的价值观是如何介入阅读过程的，尤其是文本在我们身上唤起的欲望的伦理维度以及那些介入活动会导致什么样的伦理后果。《我们相伴》还更多地强调了伦理回应的交流性质，布斯称之为"互引"(coducing)，指出关于文本的伦理讨论活动比"正确"理解文本具有更重要的伦理意义。

纽顿考察了"叙述故事和虚构人物过程中产生的伦理后果以及在这一过程中把讲故事人、听故事人、见证人和读者联结在一起的相互要求"(1995, 11)，描述了叙事的三种伦理结构：叙事伦理，再现伦理，解释伦理。叙述伦理(narrational ethics)是与讲述活动相联系的伦理因素，在作者、叙述者、受述者到读者的叙事传递线上展开。再现伦理(representational ethics)是与"虚构人物"或塑造人物过程相联系的伦理因素。解释伦理(hermeneutic ethics)是与阅读和阐释相联系的伦理因素，是读者和批评家对文本承担的道义责任。纽顿的分析综合了米哈伊尔·巴赫金、斯坦利·卡维尔以及伊玛纽尔·莱维纳的观点，特别借用了巴赫金的"神交"(vhzivanie)概念（与他者移情，但不失自我），卡维尔的"承认"(acknowledging)概念（处于不得不回应的位置），以及莱维纳的"说出"(saying，讲述行为）和"面向"(facing，正视或侧视）概念。

我们与布斯和纽顿有许多共同点，然而我们并不想采用对于布斯而言至关重要的以书为友的比喻，因为它有较大的局限性；也不想接受纽顿将叙事等同于伦理的观点，因为那样做可能抹杀叙事的其他方面。我们像布斯和纽顿一样，把焦点放在阅读伦理上，研究阅读行为如何引起伦理思考和回应。然而，我们更关注技巧（文本所提供的标记）与读者的认知理解、情感反应以及伦理取位（ethical positioning）的关系。[⑩]的确，“位置”是我们的阅读伦理研究法的一个中心建构，这一概念把“行为缘由”和“所处位置”一并放在伦理视角之下。我们在叙事里所处的任何一个伦理位置都是四种伦理情境互动的结果：（1）故事世界里的人物的伦理情境；（2）与讲述行为直接联系的叙述者的伦理情境：譬如，各种不同的不可靠性会再现各种不同的伦理位置；（3）与作者的读者相联系的隐含作者的伦理情境；（4）真实读者的伦理情境，它们与价值观和信念系统以及叙事引导读者去占据的位置相联系。阅读的伦理维度涉及我们的价值观和判断，同时也与认知、情感以及欲望错综交织：我们的理解影响着我们对文本所要激活的那些价值观的感觉，那些价值观的激活影响着我们的判断，我们的判断影响着我们的情感，而我们的情感影响着我们的欲望。也可以反过来进行。

因此在我们看来，从伦理维度理解史蒂文斯在回应肯顿小姐时的讲述与行动之间的脱节，需要面对以下几个具有内在联系的问题：史蒂文斯是否本来应该采取不同的方式与肯顿小姐说话？他是否本来应该像肯顿小姐那样诚实地告诉她自己很伤心？依施古罗是如何通过这个场景中的信号和此前已经在该叙事里建立的伦理推理模式引导我们回答这种问题的？当我们再次处于对人物的了解比人物自己了解的还要多的位置时，结果会怎么样？这一取位与我们对史蒂文斯的情感和欲望有什么关系？前三个问题表明人物的伦理位置、叙述者的伦理位置和隐含作者的伦理位置紧密地交织在一起：对其中一个问题的回答隐含着对其他问题的回答。但是没有一个问题得到清楚的回答。一方面，史蒂文斯对肯顿小姐说的话似乎是又一个失败，又一个以尊严压抑真情的本能选择。在该叙事的早期场景里，依施古罗显示过肯顿小姐恼怒地向史蒂文斯提出一个颇为合理的问

题："为什么，史蒂文斯先生，为什么你总是要装模作样，为什么，为什么？"(154)。结果是，他的装模作样——这一次他的感情更为强烈，他似乎认识到自己习惯性的装模作样已经造成了一些损失——似乎是依施古罗发出的又一个清楚的信号：史蒂文斯仍然缺乏自知之明。

另一方面，肯顿小姐说："我曾经爱过你，但我现在对我的丈夫很满意"，由于肯顿小姐这番表白的特殊性质，史蒂文斯决定不谈自己的感情这一行为就可以理解为一种无私的表现。如果设想一下他将自己的感受告诉肯顿小姐后可能产生的后果，他的这一位置便更加清楚了。对她说他很伤心，不仅等于对她说他爱她，而且等于含蓄地求助于她；这样做不啻于滥用他对自己的新认识，即用他现在意识到的自己的失败后果，从被他的失败深深伤害过的那个人身上获得解脱。"威茅斯"对他的教训是，他已经失去了任何求助的权利。肯顿小姐和史蒂文斯都说得很对：时光不能倒流。

对史蒂文斯行动的看法与依施古罗就这些行动发出的信号之间的冲突也许可以通过扩展我们对该场景的视野并把肯顿小姐及其言语动机包括进来的办法予以解决。这时我们仍然需要注意展示和间接报道的言语方式。根据我们的论点，如果她知道自己的言语是对史蒂文斯关于她是否仍然爱他的问题的间接回答，那么她就可能也是在间接地向他示意："我愿意公开承认自己真的爱过你，而且仍然想着也许会有的结果；你也愿意坦诚地说出你的感情吗？哪怕只说一次？这不是因为我想离开我丈夫，而是因为我想听你谈一谈过去。"肯顿小姐的看法会支持这么一种读解：史蒂文斯的讲述与其行动的脱节是以尊严压抑真情的又一错误选择。

但是该场景的其他因素可以产生对这段话的另一种读解。依施古罗发出的许多信号都表示二人的相会是由肯顿小姐控制的：她主动到旅店找史蒂文斯，而不是像他们原来计划的那样在家里等他；会面时的大部分问题都是由她发问的，因此她比较容易控制谈话的方向；我们也看到，当史蒂文斯问她是否受到不好的待遇时，她把这个问题理解为问她是否爱她丈夫，她毫不含糊地回答说她爱她丈夫。因此，关于也许会发生的事情的言语并非间接地要求史蒂文斯承认他的感情，而是肯顿小姐进行控制的又一步骤，传达这样的信息："让

我来彻底澄清过去与现在的不同吧：我确实爱过你，这你可能也知道；再说，你从我过去写给你的那些信里也许已经看出我有时希望我们生活在一起；但是不要误解我的意思；那一切对我来说已经是过去了，我只想像现在这样生活下去。"于是，肯顿小姐最不想听到史蒂文斯说的话就是他的心要碎了。

总之，我们发现在该叙事里的这个时刻，史蒂文斯的伦理位置只能是模棱两可的，因为我们弄不清依施古罗与史蒂文斯的关系。之所以弄不清他们之间的关系，是因为这是一种同故事叙述。依施古罗对史蒂文斯的人物角色和叙述的描写把我们引向一系列复杂的多层面的推断，对此我们有所讨论。但是他的那些描写也阻碍我们对这个戏剧性的场景及其叙述的读解，以及依施古罗自己面对史蒂文斯的讲述与行动相脱节时的位置及其读解。依施古罗以为解决该场景含混意义的最合逻辑的办法是让史蒂文斯在回应肯顿小姐时显示他的动机，但这并不是一个上好的选择。首先，从依施古罗塑造史蒂文斯这一人物的方式看，即使史蒂文斯真的知道自己的动机，他也未必会显示。其次，即使是一种不可靠的显示，其结果也只能是削弱该场景的情感力度，因为这里的情感力量在相当程度上依赖于没有说出的话。

在同故事叙述里发现诸如此类的歧义，并不奇怪；甚至在一个叙事的高潮部分发现模棱两可的情况，也并非前所未闻。(《拧螺丝》是不是这种情况？)不过，在一个建构艺术高超并且需要读者对叙述者人物作出清晰而复杂的结论的叙事里，高潮部分并不经常出现这种歧义；这个问题无疑应该进一步讨论。正是因为该叙事在大部分过程中鼓励而不是阻碍我们探求史蒂文斯叙述背后的依施古罗的位置，所以这种歧义就为我们的阐释提供了进一步的结果：它把消除该场景的歧义的责任，尤其是与史蒂文斯行动的伦理观取得一致的责任，从依施古罗及其在该叙事里发出的信号转移到现实中的读者身上。

换言之，作者的读者不能化解该场景的歧义，这并不是说现实中的读者没有感觉到解决歧义问题的压力，也不是说他们很难发现一种解释比另一种解释更有说服力。而是说，先前对这一叙事的体验

似乎使以一种方式解决歧义问题的现实中的读者更感到难以看清另一种解决方式所具有的力量。我们自己的体验模式是:玛丽·帕特相信了史蒂文斯应该做的事情是让肯顿小姐知道他的感情,而吉姆却仍然以为史蒂文斯保持缄默是正确的。从我们就这个小说及其场景所展开的谈话中——布斯会称之为"互引",可以看到每个人的说服力,但是我们每个人都从心底里相信自己的读解更好。事实上,我们每个人一开始都把自己的读解看做不证自明的东西,结果惊奇地发现在别人看来并非如此。

这一现象当然可以解释为:那是因为每个人都有一些根深蒂固的东西。但是我们想提出另一种解释,它不仅适用于这一阅读场合,也适用于其他读者的其他场合。我们的解释不仅强调同故事叙述、认知因素、情感因素以及伦理因素之间的联系,还重视叙事模式与现实中的读者能动性的关系。由于同故事叙述阻挡我们接近依施古罗的结论性信号,因而把解决该场景的歧义问题的责任转移到现实中的读者身上,所以在我们履行这责任时,决定性的因素便是我们个体的伦理信念与我们对特定环境中的特定人物史蒂文斯的理解之间的互动关系。换言之,在对该场景作出回应时,我们自己的伦理观念起着十分关键的作用。然而,伦理观念并不为我们理解史蒂文斯及其环境提供抽象的行为规范,而是个体的伦理标准影响着我们的观点,就这一场景而言,最关键的是依施古罗的伦理规范亚系统。从某种意义上说,我们每个人都在问:"依施古罗认为史蒂文斯在这里应该做什么?"从他在前面建立的一套规范亚系统中,我们找到了有说服力的答案。答案与潜在规范的差异显示出我们的不同伦理信念的影响,至少是那些信念在我们心目中的不同分量所产生的影响。在玛丽·帕特看来,最为突出的地方是依施古罗强调了史蒂文斯的装模作样对史蒂文斯和肯顿小姐双方都造成了损失。而在吉姆看来,最重要的是依施古罗强调了史蒂文斯过去的自私表现。我们每个人也许都认为我们会走出自我,进入史蒂文斯的情境,但是正如我们的差异所表明,我们仍然奉行自己的伦理标准。

我们知道,我们的特定差异与判断时所依据的性别基础是一致的:女人们自然想让史蒂文斯表达他的感情,男人们自然想让他对那

感情保持缄默。我们不否认性别对信念会产生一定的影响，但是我们也抵制对我们的差异进行单一因果解释的任何做法，因为我们大部分人的伦理信念来源甚广，原因众多，包括经验、宗教训练、教育以及叙事阅读。这样说不是要把文本弄成一种自传性的东西，而是强调叙事文本与我们的回应之间的多样性关系。

5　知情、期盼和受述者

不管我们每个个体如何解决该场景中高潮的歧义问题，都应该充分注意到我们的伦理取位的另一维度。这一场景像描写肯顿小姐订婚的那个晚间场景一样，依施古罗让我们知道了比肯顿小姐所知道的更多的有关史蒂文斯的情况。在此前的一个场景里，史蒂文斯记得他曾经站在肯顿小姐的屋外并相信她在里面哭泣：

> 根据我的回忆，并没有这方面的证据。我是肯定没有听见她哭，但我记得当时非常肯定如果敲门进去的话，我会看到她泪淋淋的样子。记不清在外面站了多长时间，那似乎是一个重大时刻，也许实际上只有几秒钟的时间，因为后来就让我赶快上楼，服侍几位大名鼎鼎的人物。(226—227)

史蒂文斯在这里对他早先的报道作了纠正，他曾说他站在肯顿小姐的屋外，相信她是为其姨妈的死而哭。史蒂文斯记忆的心理动态显示，他的误记是他压抑感情的又一标志。在早先的报道中，肯顿小姐的悲伤是外在于史蒂文斯的某种东西，而在这一场景里，则移入他自身：他是她悲伤的原因，而且暗中与她一起悲伤。其实也许是他把自己的泪水注入了肯顿小姐的眼睛；他刚站在她的屋外，我们就从他与年轻的卡迪纳尔先生的对话中得知史蒂文斯本人在哭。(然而非常明显的是，尽管史蒂文斯在这里可能误报了有关肯顿小姐的事实，我们仍然相信她其实并不想离开达令顿府去嫁给本恩先生：在那个晚上早些时候，她曾间接地激发史蒂文斯对她说她不该离开。)史蒂文斯现在能够回忆起那个场景，这表明无论在空间上横跨英国与

肯顿小姐相会,还是在时间上穿越数十年的记忆,他的旅行最终使他承认走错了路。既然史蒂文斯已经报道了更准确的记忆,我们就可能重新推断一种他们本来可能一起生活的未来景象:假如史蒂文斯敲门进入,或者假如肯顿小姐开一下门,发现他站在外面,那么他们的整个生活进程就会改变。读解这一场景是一件苦差事,因为他们"全部的梦"只在一念之间,而肯顿小姐竟然不知道这个事实。那么,我们这些知道肯顿小姐所不知道的事情的读者,其伦理位置如何呢?

我们对事情的了解产生两种主要影响,一与我们的伦理责任有关,一与欲望相联系。这种知情权伴随着某种诱惑和某种责任。所谓诱惑,就是想获得一种全知感,至少是开始居高临下地俯视史蒂文斯和肯顿小姐,这些英国笨蛋,他们就是不能坦率地互相交谈;也许我们不禁会认定,如果他们傲慢得看不到相互间关系的价值,他们就不配在一起。但是这些诱惑不会失去平衡,因为我们所处的优越的知情地位要求我们具有一种公正意识。就史蒂文斯的情况而言,公正就意味着既看到他敲门的欲望,也看到他对敲门后果的惧怕。也就是说,看到他这时几近突破的行动,同时也意味着看到他的生活差点就会是另一种样子,而这样的认识所引发的不是居高临下的俯视,而是平行的移情。就肯顿小姐的情况而言,公正就意味着看到她必定感受到的冲突:她爱史蒂文斯,但是几乎不可能听到他坦承自己的感情,甚至无法让他说除了为达令顿勋爵服务之外还有一些他在乎的事情。她爱他,但是也知道所爱之人只会拐弯抹角地表达自己的真情。我们履行伦理责任的结果是,加深了对这两个人物的同情,强化了对史蒂文斯的某种行动的期盼。但这期盼是与知情相伴随并隐含在叙述的回溯性之中的:史蒂文斯并没有敲门。因此就算我们的愿望被激活,我们还是知道它不会实现。

然而,对该场景的理解使我们可以认为,在"威茅斯"的最后相会中,史蒂文斯最终决定敲肯顿小姐的门,这一认识反过来使我们更强烈地期望他们的感情关系得到满意的发展(当然,岁月的流逝也使我们未必指望他们承认对对方的爱)。按照玛丽·帕特的读解,史蒂文斯千里迢迢而来,肯顿小姐据说也开了门,但是他未能很好地表达自己的感情,这使我们的期盼又一次遭到挫败。肯顿小姐再次向史蒂

文斯敞开心扉，他应该报以同样的回应；他的感情不会成为她的负担；她会欢迎——他也欠她——这样的表白，即承认双方都为自己错过本来可能一起生活的机会而懊悔。而结果呢？史蒂文斯更加痛苦，肯顿小姐踏上公共汽车时的眼泪则是读者未满足愿望的客观对应物。按照吉姆的读解，史蒂文斯的敲门和肯顿小姐的回答使读者的期盼发生了扭转：虽然情感联系没有完成，但是他们中间出现了新的情况。肯顿小姐固然不完全了解史蒂文斯的感情，但即使他的敲门是试探性的，她也完全理解敲门对他意味着什么，在这一场景里，她始终能感觉到他对她的一片情意。她的眼泪恰恰表示，假如他二十年前这样做，她的生活会是另一种样子。在这非常重要的一面，肯顿小姐对事情的了解与我们是一致的。

尽管这两人的读解互不相同，但它们都表明我们对史蒂文斯的期盼没有实现，至少是没有完全实现；它们的结论都是，史蒂文斯的“发现”并没有让他有所作为，他仍然为肯顿小姐而悲伤，为他与达令顿勋爵的关系而羞愧。不过，该叙事的最后一节对于史蒂文斯和我们都是一种慰藉，我们不妨再回忆一下该场景里的一些细节。

史蒂文斯的叙述是在事件发生之后不久就进行的，他讲在威茅斯码头上遇到一位老绅士，后来知道老绅士是个退休管家。颇有意味的是，史蒂文斯以前对其他人都矢口否认，这时却对这个前管家说自己为达令顿勋爵工作，然后便突然哭了起来，承认他感到一种职业上的失败；他说，与达令顿勋爵相比，“我甚至不能说自己犯了错误。真的，你不由得问自己，那样做有什么尊严可言？”(243)。史蒂文斯的这个伙伴主动地劝他不要再回头看，而要往前看，因为“夕阳无限好”(244)。史蒂文斯把这一忠告铭记在心，威茅斯码头上赏景人群的欢声笑语也鼓舞了他，他决定奉行戏谑的艺术，因为可能“戏谑中见温情”(245)。

如果依施古罗在史蒂文斯的叙述向高潮发展时没有欺骗，那么他在这里是欺骗了。依施古罗让史蒂文斯与一个退休管家相遇并听他高明而宽慰的劝解，这样做有什么文学可然性规则来证明其合理性？我们认为，依施古罗是在用这最后一部分，包括他制造的史蒂文斯与其“莫名其妙的伙伴”的相遇，引起我们对该叙事的阅读体验以

及未满足的读者愿望的重视。

从许多方面看,这一部分与小说的其他部分是分离的。它用现在时叙述。史蒂文斯与他新结识的伙伴的谈话异常亲近,比其他对话更接近史蒂文斯的叙述语调。这两个管家愉快地分享着他们都知道的“秘密”和“专门知识”,于是我们意识到史蒂文斯一直试图与受述者建立的那种职业情谊,例如:“严酷的现实是,像你我这样的人,只能把自己的命运交在那些雇用我们的大绅士手里,他们是这个世界的中心”(244)。换言之,退休管家是个受述者人物,他说话时好像知道史蒂文斯的一切;他与史蒂文斯的对话大体上是沿着史蒂文斯先前的叙述轨道走的。史蒂文斯先前对管家的伟大性的认识在他们对职业生活的共同回忆中重新被唤起,而他对为达令顿勋爵服务一事的再检讨则终于使他产生幻灭感,公开向同情他的陌生人道出真情。当然,史蒂文斯的忠心服务所带来的最大损失是他失去了与肯顿小姐一起生活的机会,而且从他伙伴的忠告里,我们听出了他们最后一次分手的回音:“不要老回头看……要把剩下的事情处理好。”(243—244)

依施古罗在提供这个受述者人物和简略地再提史蒂文斯的故事时,也给了体验过痛苦的高潮一幕的我们以些许安慰。由于对受述者着墨不多,所以这个人物的功能首先是作者的读者的替身,其次是现实中的读者的替身。因此,那个管家说到底是我们的替身。对我们想提出的忠告,史蒂文斯不仅会听,而且会十分留意,于是我们的某些愿望最终也得到了实现。让史蒂文斯的实际情况部分地满足我们的情感愿望,让他下决心把剩下的事情处理好从而满足我们的伦理期待,这两方面共同减轻了史蒂文斯的最后境况的凄凉感。他的“发现”给他带来的不只是痛苦,而且是一个新的方向,尽管他已人到黄昏。

然而从其他方面看,依施古罗并没有让这最后一幕越出他在小说其余部分所坚守的现实主义界限。史蒂文斯的所谓“戏谑中见温情”,是不充分评价的一例,表明他在情感交流方面仍有许多东西要学。戏谑固然可以传递温情,但是它与人们之间真率而亲切的思想和感情坦露是不可同日而语的。(假如戏谑是人类温情的关键,那么

男人的衣帽间就是世界上最温暖的地方了。)不过对于史蒂文斯来说，能作不充分报道，而不作误评或误读，也算是一个进步了；他决心寻找生活中更大的温情，这也比他对戏谑的过高估价有意义。因此在该叙事的最后一步，依施古罗让史蒂文斯努力增加对自己的了解，没有把他变成一个不现实的人物。我们不应该对他失去的东西抱有太多的幻想，但我们可以对他剩下的日子抱有希望。

与史蒂文斯所传达的东西形成明显对照的是，依施古罗与我们交流本身就是慷慨地邀请我们分享人类的温情。尽管虚构的面纱和史蒂文斯的过虑使他不能直接坦露自己，但是他在与我们一起为失去的生活机会、错误理由之下犯的错误以及无可挽回的美梦而思考，这种分享意味着他坚信我们有能力读解出他的种种间接表述方法后面的真意，并且在该叙事的关键时刻把握好我们自己。就此而言，《人约黄昏时》是一个无与伦比的伦理行为。

注释：

① 作者的读者(authorial audience)是 Peter J. Rabinowitz 提出的一个术语，指作者心目中的理想读者。本文将经常用第一人称复数来描述作者的读者的回应。这个读者是"隐含读者"(implied reader)的同义词，但是不同于受述者(narratee)和叙事读者(narrative audience)——它指现实中的读者在虚构世界里占据的观察位置。关于进一步的讨论，参见 Rabinowitz 1977，1987，Phelan 1996

② Kathleen Wall 在讨论依施古罗的写作技巧的一篇出色论文中也认为，史蒂文斯的叙述是对现行关于不可靠叙述的理论的挑战，但是我们的修辞模式更强调读者的活动，而她的模式则更强调形式。结果是我们的讨论走向阅读伦理，而她的工作则趋向当代主体性与不可靠性之间的关系。尽管她的文章里有许多令人佩服的地方，但我们也不能苟同她的某些基本结论，尤其是小说"解构真理观念"(1994，23)和所谓本世纪末的作者比本世纪初的作者"更关心分裂的主体性的前因后果而不是价值"的观点(38)。

③ 关于对"隐含作者"这一术语的不同态度，可参见 Seymour Chatman 的"*In Defence of the Implied Author*"和"*The Implied Author at Work*"(1990)。Gérard Genette(1988)则认为这一范畴是多余的。Schlomith Rimmon-Kenan(1983)关于可靠性与不可靠性的讨论清楚地说明布斯所作的区分得到了广泛的接受。她认为一个可靠叙述者将会"提供关于虚构真实性的权威叙述"，而不可靠叙述者的叙述则会引起"读者的种种疑窦"(1983，100)。

④ Terrence Rafferty 发表于《纽约人》上的一篇对该小说的评论，为我们的分析提供了一个很有启发性的对照。在拉法迪看来，史蒂文斯及其不可靠性是明摆着的，小说过于整

饬，毫无生气可言。而我们认为，拉法迪的观点是其未能充分读解小说所包含的精致技巧以及心理深度和细腻情感的结果。

⑤ 有关例外情况，可参见 Riggan(1981)。我们在《哈克贝利·费恩历险记》等小说中看到的那种天真叙述，其不可靠性就典型地位于这条轴上。有些关于马克·吐温小说的研究注意到哈克的"没文化"所导致的不可靠性，参见 Elizabeth Preston(1997)。

⑥ 不管我们如何看待不可靠性问题，这一信息足以使该段叙述成为热奈特所称的"少叙法"(paralipsis)的一例：叙述者有保留地讲述他所知道的事情。我们的问题是如何读解这例少叙法，它对我们理解该叙事具有什么样的效果。有关少叙法及其效果的讨论，参见 Phelan 关于海明威小说《我的老人》和《永别了，武器》的讨论(1996)。关于依施古罗小说中这类段落的更多讨论，参见 Wall。

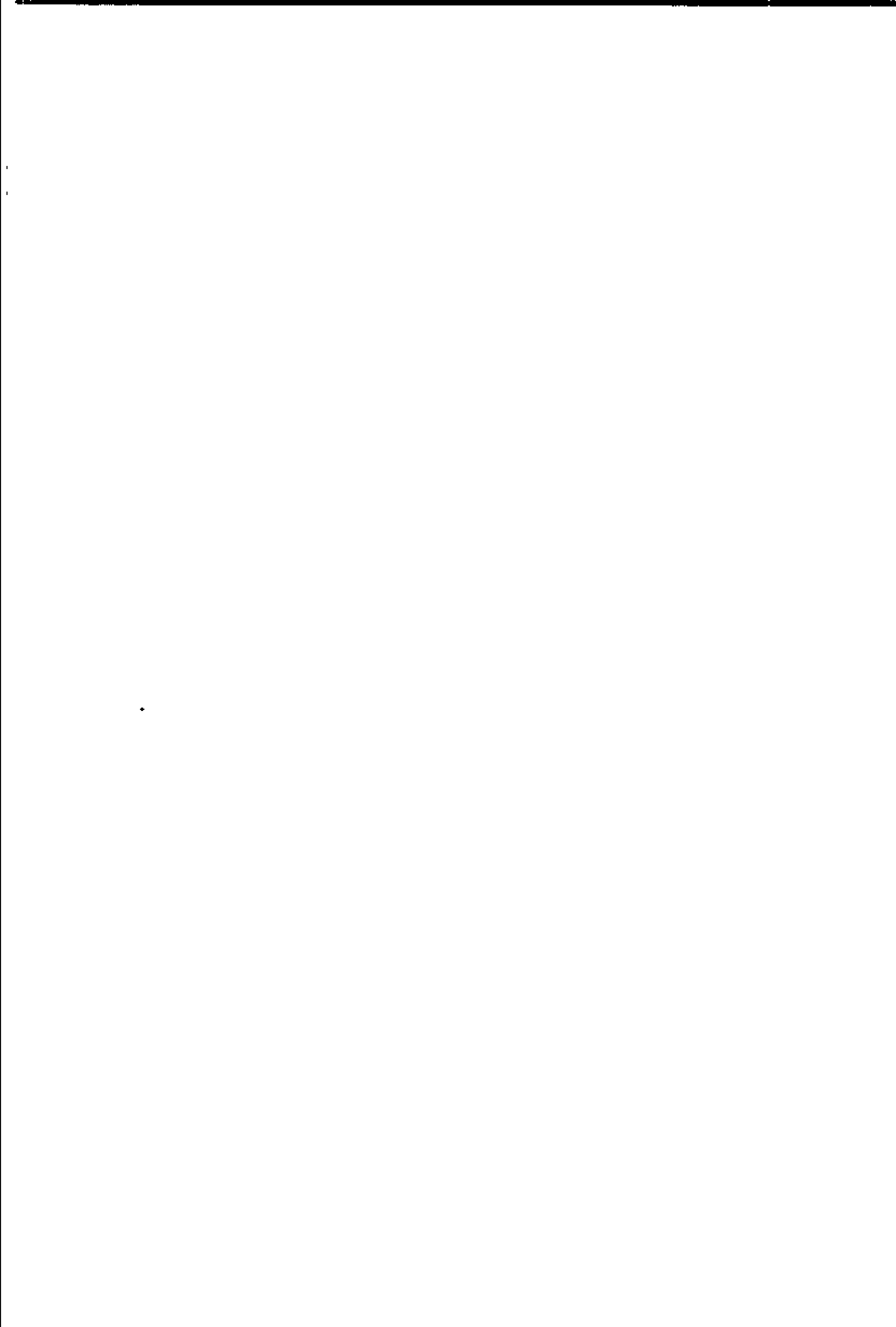
⑦ 例如，Daniel Schwarz 在评论史蒂文斯时写道："史蒂文斯与其说是一个不可靠的叙述者，不如说是一个迟钝的叙述者；他并不是不诚实，而是对自己的蕴涵没有感觉。"(1997，197)

⑧ 也可以说所有叙述者的报道都少于他们所知道的东西，因为叙述必然是从一堆事件、思想、情感以及经验等"已经发生的"原材料中选择对于叙述者而言最突出的内容。当然，叙事的这种一般情况不同于对已经明显的事情作不充分的报道。

⑨ 过去十余年里，文学研究发生了更为广泛的伦理转向(ethical turn)，布斯和纽顿就是这一转向中的一部分，这一现象应该与文学研究体系中的更大的发展联系起来看。伦理转向是对耶鲁解构派的形式主义普遍予以回应的一部分，这发生在保罗·德曼二战期间发表的文章被揭露出来之后。与这一转向不同但相容的现象包括经久不衰的女性主义批评及其理论、不断上升的非洲裔美国人的影响以及跨文化和怪异批评及其理论，它们均以伦理-政治目标为立论的基础。叙事研究中的伦理转向也是对叙事的跨学科影响乃至"日常生活"中的用处越来越重视的结果。

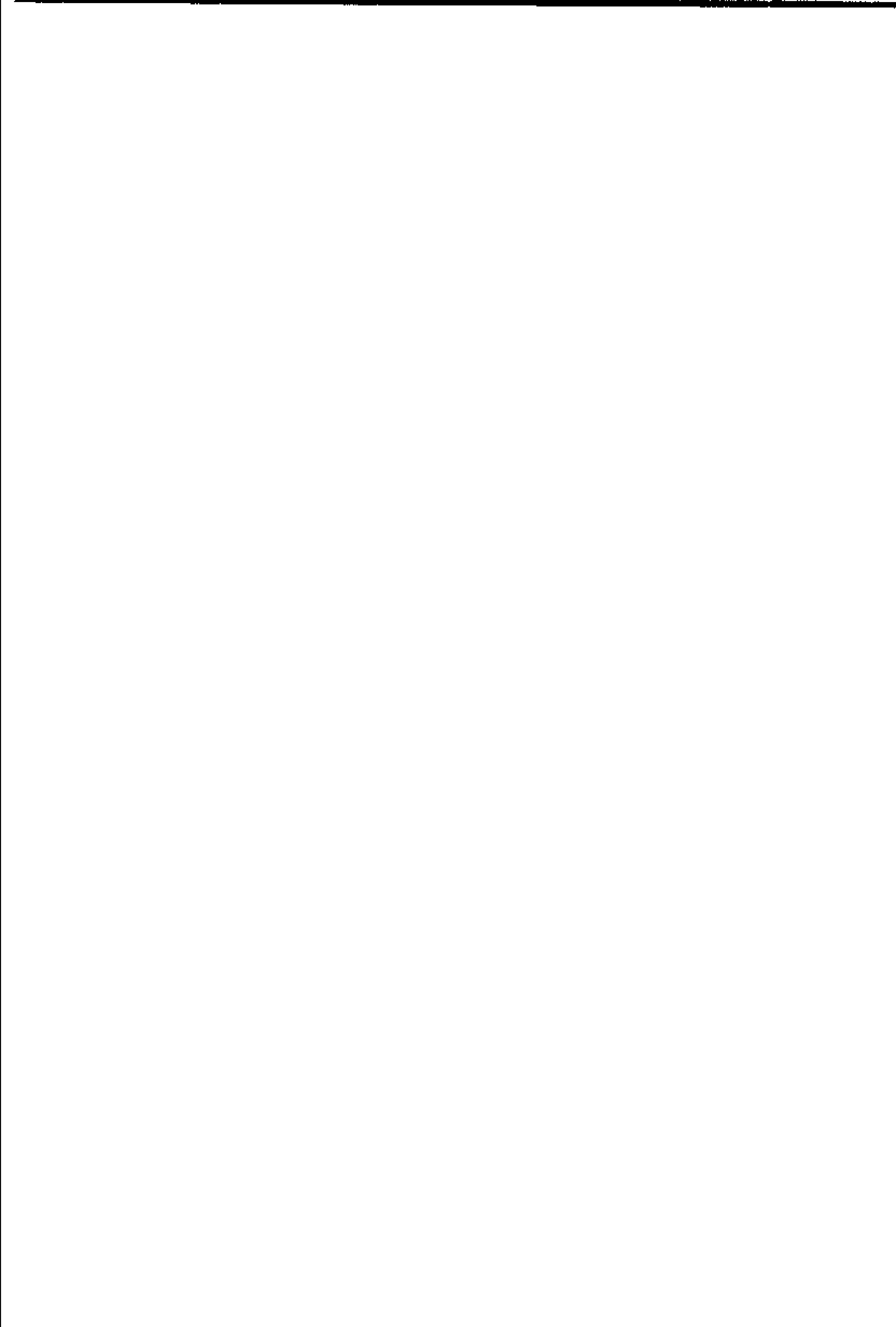
由此不难看出，J. Hillis Miller 的伦理批评是为了把耶鲁解构派对形式的关注与伦理学转向联系起来。对于米勒而言，伦理批评是另一种解构方式；这也证明了解构主义关于语言不确定性的观点的力量和局限。我们还可以看到 Martha Nussbaum 从哲学角度进行的叙事学研究，表明叙事中包含着对道德问题和道德理性的丰富描述；这是叙事引起跨学科兴趣的一个很有意义的例子。关于其他重要著作，可参见 Geoffrey Harpham 和最近几期的 *PMLA* 其中讨论了伦理批评主义。

⑩ 在这方面，本文与纽顿在分析《人约黄昏时》时的差异很有启发意义。他关注的焦点是叙述过程中表现的或行动过程中凸显的一些伦理问题，譬如"侧视"、"出走"、"把噪音传至某处"，等等，但他的分析不是以读者为中心，而是以文本为中心。布斯关注的是叙事如何要求读者遵循某种愿望模式，与我们比较一致，但是我们更为系统地看到读者根据文本和他们自己的价值观进行的伦理取位。



第二部分

新技术与新兴的方法论



第三章　电脑时代的叙事学：计算机、隐喻和叙事

玛丽-劳勒·莱恩

隐喻在叙事学中的作用是什么？由于使用隐喻，使该学科变成了专家大师们表演的独角戏吗？抑或它符合叙事学的抱负，立志为一种系统客观的叙事研究建立一个共同的基础——这种叙事研究是与文本素材相联系的，正如语言学与语言素材相联系。本文试图揭穿两种神话：一是声称隐喻与科学的方法相抵触，一是否认隐喻语言与字面语言的区别。

自20世纪60年代初期以来，叙事学一直稳步地扩大着自身的视野，从许多领域借用概念，包括传统语法、转换语法、光学、电影、精神分析学、形式语义学、博弈理论、社会理论、女性主义等等。我在本文中尝试将叙事学的隐喻资源扩展到电脑文化和计算机技术，这个领域的活力和能力在很大程度上就在于它熟练地用隐喻表达思想。受计算机编程方法的启发，我发展了虚拟、递归、窗口和变形等四个概念，希望能够证明，在叙事学中像在自然科学和社会科学的其他学科中一样，类比思维具有揭示新视角和推进知识的力量。但是如果说隐喻是进入未知领域的开路先锋，那么一套技术语汇，譬如热奈特的那一套术语，其字面指称则是对已征服疆土的划分、勘探、测绘和管理。

叙事学从一开始就受到一种分裂人格的影响：它是艺术，还是科学？是文学批评，还是语篇分析？是阐释，还是描述？将这一学科分裂成两种理解的原因之一恰恰也是隐喻的适用性问题。作为结构主

义的一个分支,叙事学的最初动机是想把文学研究提升到结构主义语言学似乎已经达到的那种科学谨严和技术精确的高度。(记得列维-斯特劳斯曾经说过,应该把语言学看做社会科学的"引路学科"。)由于科学的精确性首先要求有充足的工具,所以这门新兴学科的第一个任务是为探讨叙事现象订制一套专用技术语汇。热奈特提出的一套术语(同故事的 homodiegetic, 异故事的 heterodiegetic, 倒叙 analepsis, 预叙 prolepsis)是最接近字面意义的语言形式,它们的隐喻意味也许只有在早被忘记的希腊词源里才能找到。但是其他领域的用语很快就侵入并丰富了叙事学语汇:传统语法[1](托多洛夫将人物、属性和事件与名词、形容词和动词融合在一起),转换语法(深层结构,表层结构,转换),几何学(图形,符号方阵,三角形,轮形),光学(视点,聚焦),电影(客观详尽的叙事,摇摄,放大,缩小),视觉艺术(取景),地形学(故事空间,话语空间,领域,疆界),性征和精神分析学(叙事欲望,引诱,高潮),数学(浑沌系统),语言哲学和形式语义学(可然世界),博弈理论(举动),后现代社会理论(福柯的全景监视)以及女性主义(典型的做法是区分叙事结构的性别和叙述者的性别)。

隐喻的合法性问题裂变出两种叙事学,一种叙事学是受语篇分析和认知科学影响的形式描述,另一种叙事学是关于叙事的思辨话语,被其实践者看做后现代理论的一场精彩节目。贬低隐喻者认为,从其他领域借用术语将不可避免地扭曲原来的概念,因为借用语的特点并不能全部移入新的领域。隐喻性的语言只是在缺乏一个合适而确切的称谓的情况下无奈采取的一种"说话方式"。而隐喻性语言的支持者,尤其是解构主义立场的支持者,则反驳说不可能有合适的称谓,因为意义产生于语义置换,语言"自始就已经"具有了隐喻性。于是哈利·肖指出,叙事学的大部分概念都包含着隐喻,其中"叙述者"就是一个隐喻(1995,98)。[2]

语言学和语言哲学在这个问题上并没有一致的看法,但是它们对隐喻在语言中的作用的解说比解构主义的解说更为精细。我同意下述观点:如果说语言是通过隐喻置换来扩展的,那么这种置换是通过一套无法进行词源分析的核心词汇来进行的(表示亲属关系、基本用品、数字、方向、时间等事物的词语)。而且一个隐喻进入共同语言

之后，很快就成为说话人的字面称谓，并由此演变出其他隐喻。理查德·罗蒂指出："旧的隐喻不断地消亡，只留下字面意义，但它们成为新隐喻得以产生的平台和衬托"(1989,16)。这个再生过程包蕴着语言使用中的真正的创造性。思维既是逻辑的，也是类比的，词语的循环及其视界的扩展使语言和思想能够测绘新的疆土。

本文把叙事学的隐喻库扩展到另一个领地，即电脑文化和计算机技术，就是希望证明上述观点。我关心的首要问题不是扩大叙事学的视界，把新的电子写作文类包括进来，譬如互动式文本、多媒体小说、电脑游戏、以文本为基础的虚拟现实(MOO 和 MUD)，等等，而是要考察传统的叙事形式能从计算机里学到什么。我把计算机科学选择为类比资源，注重的不只是技术层面——这个层面将深刻地影响我们的阅读方式、阅读内容、阅读取舍、乃至与文学叙事的存亡和发展攸关的所有问题；我还从另一个领域得到启发，这个领域正是因为熟练地使用了隐喻而能够将其观念以至该领域本身印入大众的想像之中。自从一只毒虫侵入 20 世纪 40 年代初期的那种巨大金属柜子式的计算机并导致一场浩劫以来，计算机科学领域已经展示出无与伦比的隐喻创造力以及自身的活力；譬如(邮件中的)蠕虫、病毒和涡形轮，无用数据，垃圾压缩，废纸篓，回收站，冲浪，网上漫游，在用户行列中静候或出击……等等，等等。这些术语有的已经成为时髦用语的一部分，是其使用者已经成为数字行家中的少数精英分子之一的标记，但是我们不应该低估隐喻所具有的解释价值，它使计算机科学能够吸收和采纳日常生活中的概念，正是日常生活使计算机从一种令人生畏的数字摘弄器转变成受用户欢迎的多功能机器。通过隐喻创造力实现的这种发展和更新所提供的教益，叙事学是不应疏漏的。

因此，虚拟、递归、窗口和变形，本文要讨论的这四个术语绝不是用途狭窄而微不足道的技术用语。计算机科学借自其他领域的这些概念和形象，等待着第三次转生，成为叙事学的工具。在以下前三节里，我将重新回顾一下自己以前在其他场合探讨过的一些论题(1987,1991)；在第四节，我将鼓起勇气迈入一片新的疆土。

1 虚　　拟

把“虚拟”概念引入叙事研究，与其说是从计算机领域“借用”一个观念，不如说是激活一种使当代文化的许多领域充满活力的思维方式。虚拟是当今时代精神的主题，用布莱恩·迈克海尔的话来说，是支配力量。虚拟现实(VR)这一概念对大众的想像力产生了巨大的冲击，虚拟一词已经成了电脑文化的标识，几乎是“电子”的同义词：“虚拟技术”被广泛用来指称从英特网到 goggle-and-glove 虚拟现实的计算机技术的所有应用形式。但是在它尚未变成一个可以指称虚拟的一切(!)因而无所指称的套话之前，“虚拟”在计算机科学里是有其准确的技术含义的。用 C 语言或 LISP 语言等高级语言编程的计算机人员据说是与一种虚拟机器进行交流，因为这种物理机器只能理解二进制编码的指令。因此，必须把程序译为机器语言，然后才能执行程序。但是从用户的角度看，这种虚拟机器与实际的机器“一样好用”。这种虚拟概念在计算机体系结构中的应用更为广泛，它包含着“好像”、“可以作为”和缺乏可靠性的意思，体现了后现代文化对赝品和复制件的痴迷——复制件扼杀了对原件的欲望。一个计算机程序可以让用户编织出一束花，通过电子邮件送给亲爱的人，人们形象地称之为“虚拟花”。然而，虚拟不仅仅是“真实”的对立面。从词源上看，“虚拟”(virtual)一词来自 virtus，这个拉丁词的意思是力量、男人气质和美德。在经院时代的拉丁语里，virtualis 指一种潜力，“力量”(virtus)之中的“力”。按照这种哲学意味，虚拟之物不是剔除真实之后的剩余，而是可能发展为实际存在事物的潜力。作为潜力的虚拟的一个经典例子是橡树在橡籽里的存在。一粒橡籽在一定环境因素下可以衍生出许多橡树，一个虚拟物也可以通过多种方式转变为现实。计算机就是这样一种“寓多于一”的虚拟机器，因为同样的硬件可以支持实现不同功能的各种软件。只要各种虚拟现实方案都是一些互动的拟真系统，作为潜力的虚拟对于虚拟现实技术的重要性便不亚于赝品概念。拟真不是对事物特定状态的静态再现，而是“曲径交织的园林”(大意与博尔赫斯的一个短篇小说的题目相近)，

潜在地包含着多条不同的叙事路线,把许多事态交织起来。拟真系统里的每个部分都通过用户的选择,把虚拟世界的历史送上不同的轨道。而且当虚拟现实系统的功能要指导用户如何处理现实世界的问题时(譬如驾驶飞机),对"这个"世界的内在潜力的探索就会成为拟真之假存在的理由了。套用亚里士多德关于文艺作品之目的性的说明,就是"[虚拟世界系统]所要讲述的不是已经发生的事情,而是可能发生的事情,即根据可然性和必然性可能发生的事情"。③

在叙事理论中,虚拟的这两方面都起着重要作用。想像力借助虚拟的力量,构想出一个想像的世界,创造出对非存在人物命运的情感投入——叙事虚构也许是最初的虚拟现实技术。理论家们用许多贴切的术语来描述读者对虚构文本的体验,譬如"搁置怀疑"(Coleridge),"沉浸于故事"(Nell 1988),"转入另一个世界"(Gerrig 1993),"假戏真作"(Walton 1990),"对被再现事件的心灵拟真"(Walton 1997),所有这些说法都把文本与一种仿造的现实相联系。但是叙事文本(不只是虚构叙事的文本)也使虚拟发挥着潜力之源的作用。从读者的角度看,一个叙事就像一个等待演出的乐谱。批评家们出于方便的原因谈论"文本的"世界,但是只要这个世界是读者的想像行为的产物,文本就潜在地包含着多个世界,特定信息通过不同方式转化为生动的心灵再现。

作为潜力的虚拟也能用来描述叙事本身的存在方式。有些学者认为叙事性与讲故事的叙述者这一概念是不可分离的。这样界定就会把叙事的非语言形式排除出去,除非能为戏剧、电影和视觉艺术等体裁特别设定一个隐喻性的叙述者概念。(画外音叙述的情况表明电影里也能有一个叙述者,然而根据上述界定,这个叙述者必须亲自出现。)一种更适合各种媒介的方法是把叙事性看做读者用以处理文本、作者用以处理材料、心灵用以处理经验数据的认知框架。第一种方法把语言的实现看做叙事性的必要条件(它否认存在着"没有讲出来的故事");各种程度的实际化都在这一观点的范围之内:从某种生活情境的纯虚拟的叙事性,直到叙事框架在某种话语里的假设的完全实现,即叙事框架的所有配置都得到巨细无遗的实现,使读者别无选择地面对一种特定的叙事建构(从艺术角度看,这不啻于一种灾

难!)。[4]无论叙事框架是传统上所说的情节,还是像莫妮卡·弗鲁德妮克最近(1996b)所说的人类经验,这一观点旨在表明探寻文本下面的潜在叙事模式的行为是恰当的;这些模式既不表现为叙事行为,也不展示叙述的表层特征,例如抒情诗或某些后现代小说形式。

虚拟概念也可用于个体叙事的分析,尤其是故事层面的分析。[5] 20世纪60年代后期和70年代初期,托多洛夫和布雷蒙指出,对于理解叙事,不发生的事件与按事实方式报道的事件是同样重要的。因此所有"叙事语法"(或用以描述情节的符号系统)都应该包含作用词,它们决定事态和事件的具体存在方式,而事态和事件决定故事的发展。托多洛夫考虑的情态范畴包括祈愿(愿望)、义务(责任和献身)、条件(承诺和威胁)以及断言(预期的事件)。坚持"可然世界"理论(possible-world theory)的叙事学家们(艾柯、帕维尔、道勒齐尔以及我本人)扩展了这方面的容量,把叙事的语义世界分解为事实的王国(我称之为文本的实际世界)和人物的精神活动所创造的可然世界,即知识、愿望、义务、预想、目标和计划等构成的具有实际化潜力的世界以及假设、梦想、幻觉和嵌入的虚构情景等构成的别一个世界。一个故事的内在可述性(tellability)是一种让情节不断产生新版本的品质,它在很大程度上是能够广泛利用虚拟性的一种功能。现实主义叙事只能将"曲径交织的园林"中的一条线路加以实际化,但是它也赞赏未曾涉足的其他线路,赞赏那些仍然为读者设置叙事悬念的线路。我在另外一个地方曾经说过(1991),失误、欺诈、失败、失约、违规以及不择手段的成功等主题天然地比与之相对立的主题更多产,因为它们经过叙事版图上的两条线路。印在平装本小说封皮上的书评摘要对各种各样的可能性概述一番,这种最常见的广告策略之一是不难理解的:"在这方寸之地,爆发了为千百万美元而展开的惊天动地的神经战、技巧战和赤裸裸的暴力,这场战争可能会让一位年轻的律师丧命,也可能让他成为叱咤风云的英雄"(约翰·格里沙姆《叱咤风云》的封皮广告词)。哪种可能性会成为现实,是不用问的(代理了读者意欲实现的成功的那种可能性),而另一种可能性却必然使读者十分迷茫。

只有一条线路的叙事包含的悬念最少,因为一个人物形成一个

目标,制定一个实现目标的方案,完全按照预定方案行事;也许惟一的例外是那些毫不顾及人物动机的叙事。哲学家们曾经说(von Wright 1967),只有把身体姿势放在目标、心理投射、恐惧以及放弃的行动路线等虚拟背景之下,才能理解人类的行动。把焦点全部置于实际的可观察事物之上的叙事(譬如现代文学的照相机式叙事)既不能让人对将要发生之事有所预期,在某些极端情况下也往往不能把姿势阐释为行动。在弗兰·奥布莱恩的《在斯威姆土布兹》或贝克特作品(《无名的人》)的某些独白里,看不出人物的姿势和谈话对他们的言行有何明显目的。在这些作品里,读者并不问"他下一步会做什么",而是问"他接下来会说什么?"[6]按照真正的后现代精神来说,语言是惟一留下来可以显示的东西。众所周知,后现代叙事让虚拟之物不断膨胀,超出控制范围,把事实的东西完全淹没,从而对可理解的现实这一观念提出了挑战,然而从这两个例子看,那种荒诞感和迷失感是通过相反的方式实现的,即把事实界与通常予其以意义的虚拟界隔离开。这两例文本都打破了以一个实际世界对应多个可然世界为基本观念的古典的宇宙本体论。

传统叙事不仅离不开实际与虚拟的对照,也离不开两种虚拟形式的相互作用:作为潜力的虚拟和作为反事实或赝品的虚拟,前者可以在同一世界里实际化,后者只能在另一现实中表现。这是一个太大的论题,这里无法作充分的讨论,只能通过几个例子稍加说明。《堂吉诃德》一开始就警告读者说,主人公对武侠传奇小说的痴迷是企图躲进伪现实的一种病态心理;但是情节本身的生命恰恰来自堂吉诃德的顽强信念,他坚信那些小说描写了一种可以在日常生活世界中实现的潜在可能性。对于《等待戈多》,读者或观众逐步得出的结论是,戈多只存在于人物的心中,但是弗拉基米尔和艾斯特拉贡仍然坚持认为,戈多的到来是属于可能性虚拟范畴的事情。在现实主义作品而非寓言中,两种虚拟形式的相互作用是叙事虚构中出现某些最为严酷的情境的原因所在。在詹姆斯·乔伊斯的《伊芙琳》里,女主人公策划与一个海员私奔到新世界美国,以逃离其父的虐待。如此好事几乎不可能真的实现,有些读者可能会想,那个情人及其所要做的事情说不定只是绝望之人心里的一种建构而已。(伊芙琳的母

亲就死于精神错乱，而且内聚焦技巧也给女主人公心理表象的可靠性投下一些疑点。)到了最后一个情节，当情人弗兰克出现在叙事场景时，"读者"(根据我自己的体验)才相信了伊芙琳的私奔计划在该文本的实际世界里是有其基础的。但是同样在这最后一幕，作为潜力的虚拟也分解为一种作为反事实的虚拟：伊芙琳并没有与那个爱她的男子一起上船，她在岸边就吓瘫了。在这戏剧性的一幕里，在缓慢的叙事时钟声里，良机一点一点地失去了。走过的每一秒钟都使读者更强烈地想看到伊芙琳逃离困境，但是随着"可能"越来越接近"本来可能"，读者的愿望也受到了挫败。[7]

2　递归、堆栈、推进、弹出

在计算机编程用语中，递归是指一种运算方式，运算法则为完成某一任务而激活自身的副本。已激活的副本被"推进"到一个等待程序的"堆栈"顶部，并中断"调用程序"(我用这个名称指进行激活的程序)的执行。副本产生的结果从堆栈"弹出"，其结果被反馈回调用模块(该模块此时位于堆栈顶部)，被程序继续用作输入的数据。由于副本可以反过来激活自身的副本，所以这一过程可以重复无数遍，而堆栈也能无限升高(除非受到系统配置的限制)。[8]因此为了避免无限递归，也为了产生具体的结果，必须设定一种停止条件。有些功能的数学定义具有内在的递归性质，譬如著名的斐波纳契数列，数列值n是功能值n－1和n－2的总和。把一个固定值赋予数列的前两项，就可以停止递归，即n＝1且n＝2，斐纳波契值(n)就等于1。要计算斐纳波契数列(3)，必须先计算斐纳波契数列(2)和斐纳波契数列(1)，它们均回到斐纳波契值1。这两个值相加，斐纳波契数列(3)就会产生并输出斐纳波契值2。(读者不妨以此类推，答案见尾注。[9])正是由于递归功能，我们才知道了分形几何学里的那些美丽而复杂的图形，它们的每一处细节都反映着整个画面。云朵和岩石，树木的枝杈系统，粗犷的海岸线，其构造的无限复杂性都是在简单的数学递归过程中产生的，在一个大画面里画出微小的云朵、岩石、树木和海岸线。递归功能早已为人所知，但是只有计算机的速度才能

运算这些功能并让它们充分递归，让它们展示出错综之美。

关于递归现象，叙事学家们至少对其中一种形式是非常熟悉的，那就是故事套故事或故事里嵌着故事。这种嵌入现象也可以用"堆栈"及其连带运作"推进"和"弹出"等计算机语言予以比喻性的描述：文本每进入一个新的层次，就将一个故事"推进"到一个等待完成的叙事堆栈上；每完成一个故事，就将它"弹出"，注意力返回到前面的层次。[10]堆栈的所有层次必须能够为读者所认知，否则她对叙事就不会形成一个完整的表象，或者说不能充分地评估当前层次的功能；不过，只有顶端的叙述层次处于激活的状态，就是说，只有当它恰当地关闭之后，话语才能回到前面的表象层次。(如果不在顶层上恢复叙述，那是不符合语法的。)因此，本文所用的递归隐喻也将同样的现象描述为"嵌入"，但是它采用了一个动态的视角。嵌入是一个空间隐喻，它将叙事呈现为一种可以即时从整体上把握的画面，毫不涉及各要素在时间上的递接。递归这一计算机概念暗示着隐喻对象被推进到一个堆栈上以及从堆栈上弹出，在这一类比所引入的时间维度之内，可以描述自我复制过程所创造的期望值的结构。堆栈的"当前层次"这一概念显示读者在叙述过程中任一点上的"现在"位置以及他所期待的该层次单位完成时自己所在的位置。

我曾在另一个场合指出(1991)，调用环境与递归嵌入的叙事之间的边界类型有两种：一种是言内边界的交叉，涉及叙述者的改变，标志着一个新的言语行为；另一种是本体边界的交叉，涉及向一种不同真实性的转换，譬如梦境、幻觉、想像或虚构世界。因此，如果"故事里的故事"与前面堆栈层上的话语所叙述的是同一世界(例如人物讲述自己的过去)，那么它只涉及一种边界类型；如果它把读者带入一个新的虚构世界(例如《一千零一夜》里山鲁佐德所讲的故事)，那么它就涉及两种边界类型。

然而，叙事递归不仅仅是一种明显的构架现象。用杰拉尔德·普林斯的话来说，"任何叙事都是由若干小叙事组成的"(1992，22)。[11]这一思想在纳尔·史蒂文森最近的一部长篇科幻小说《钻石时代》里得到了绝妙的体现，小说的技巧类似于《混沌时代》软件用户对索曼德尔布朗特或朱丽娅功能所生成的碎片图形进行探索的方法：用户

点击屏幕上的某个细节，结果发现了比原来小但是同样的结构。在该小说里，"街头顽童"奈尔偶然拥有了用最先进的技术发明的东西：一本将读者带入故事世界的互动式图书，它通过教诲式的叙事把奈尔的真实生活情境移入虚构的(在书里是童话的)行动。奈尔刚打开书时，读到的是一个干巴巴的故事概述。然而，随着每一步的推进，故事概述里的一个要素被扩展为一个丰满的叙事："她发现自己读的是同一个故事，只是更长一些，更深入一些，不断回到或集中于那些小小的节点，就这样扩充成一个个完整的故事"(1996，135)。[12]小说自顶向下(从整体到部分)但不按严格的时间顺序来呈现奈尔的虚构经历，这种方法既是对递归扩展模式的说明，也是对它的运用。

从最基本的形式看，叙事递归既不涉及言内边界的交叉，也与本体边界的交叉无关：组成叙事实体的那些小故事是由同一个叙述者报道的，而且叙述的都是同一个世界。在复杂的叙事里，构成成分之间的关系可能表现为两种句式：一种是反复结构，相当于并列句，另一种是递归结构，相当于从属句。在反复结构里，小故事在同一叙事层次上依次接续，每一个都必须在下一个展开前终止。反复结构的例子是那些插曲小说，譬如"教育小说"(Buildungsroman)，后来文学中的例子是加布里尔·加西亚·马尔克西的那些增生式叙事以及大量第三世界和后殖民文学。在递归结构里，小故事是一个更大成分的结构元素并为其输入数据；递归结构有时与反复结构结合在一起。递归结构的典型标志是一种中断感：每个新故事都被推进到未完成故事的堆栈上；一旦完成之后，就会传回继续下一层次所必须的信息。(与这里的"层次"相对应的是认知焦点，即故事世界引起读者注意的当前方面，而不是分离的本体界、指涉领域或叙述者的言语行为。)反复结构依循时间的前进运动，而递归嵌入的特点则是把叙事时钟拨回到当前情境之前历史的某一点。递归叙述的典型例子是那些冗长絮叨的讲述，讲故事人藉口要说一说苏珊在其堂姐婚礼上遇到的尴尬事，退回到苏珊与老板的麻烦，老板如何与其妻子相遇，妻子为何与婆婆关系不好，等等，最后整个小城都成了故事的一部分。通常采用某种公式化的语句使递归停下来，让叙事回到先前公布的主题："话说……"，"暂且不表……"，或者得意洋洋但自相矛盾地"咱

们长话短说”。

最小形式的递归叙述是对人物过去生活的概括。以艾萨克·德恩森的小说《在艾尔西诺家晚餐》为例：“姐妹俩都没有结婚，让老夫人彼克觉得很难过；她自己曾经嫁过一个海员，但是不久那海员就淹死了，成了寡妇的她又回到德科宁克家做佣人”(1972,218)。彼克夫人的个人悲剧本身就可以是一个故事了，但是文本一笔带过，仅仅为了解释她为什么回来照看德科宁克家丢下的这座房子。这是一个标准的例子，递归嵌人的故事只被当作一种背景信息。在该文本的另一个例子里，叙述者对这种导致中断的手法颇感歉疚，承诺很快回到叙事主线上来：“但是另一个女孩子艾尔西诺的故事可能也应该在这里讲一下，当然只是简单地提一下”(231)。(这个故事占了二十五行。)嵌入的这个故事，其叙事功能是说明德科宁克姐妹对其兄弟的情人们的态度。在艾萨克·德恩森这样的具有强烈的叙事目的意识的作家手里，叙事递归一般都用来巩固叙事主线的逻辑和心理动机。不过还有一例，被嵌入故事与情节主线的联系就很成问题。当文本退回到彼克夫人的年轻时代，叙述她与大诗人艾沃德的关系时，递归叙述的目的并不是为了更好地说明当前事件，而是为了突出女佣人的形象并且使历史背景活跃起来。通过这一情节，一个次要人物被暂时带到聚光灯下，占据了一般为主要人物保留的中心位置。

如果被嵌入的故事能够从叙事主线充分释放出来，就会推翻故事与话语的区分。在《项狄传》里，递归叙述变成了长时间的跑题。这些长时间的跑题不仅没有支撑情节，反而将情节用作自己的生命保障，因为语言表演成了小说的中心。在出于实用目的进行背景勾勒时，递归嵌入的故事仅提及事件而不传达“叙事现在”的意识：读者会看到离题的叙事从叙述堆栈上弹出，回到形成文本的真正焦点的情节线上。然而，递归一旦被释放出来，堆栈上的故事的内容就被激活为一种想像的现在状况，读者也就不再看到前景与背景的区别。

正是通过递归原理的应用，叙事才解决了必要的形式封闭与生活、经验和历史等题材开放的冲突。每一个叙事都是从无限的时间织物上割下有限的一片并将其展示给读者。无论叙事主时态是现在时，还是过去时，读者都把被叙述时间体验为流动的现在，并在想像

中目睹事件的进行。叙事对时间连续体加以限制，既是必然的，也是任意的。从实用的和艺术的角度考虑，是必然的，因为故事不能永远讲下去，而且根据亚里士多德的观点，一个讲得好的故事必须有开头、中腰和结尾；同时也是任意的，因为我们不会忘记每一种初始状态都有一个前历史，每一个结尾都隐含着一个后续，每一个中腰事件都将其分枝延伸到叙事窗口之外。递归叙述将再现范围扩展到故事主线之外，扩展到为在叙事现在重新演示而筛选的事件之外，从而帮助叙述者驾驭和领会不断增生的故事，伊塔洛·卡尔维诺在《假如冬夜里一个旅行者》中对此作了雄辩的论述：

> 我之所以一次写出许多故事，是因为我想让你们感觉到，围绕一个故事我可以或可能讲出许多其他故事，说不定有些故事我已经在某个其他场合讲过；我的一生就是一个充满故事的空间，在这个空间里可以朝任何方向前进，讲了一些故事之后总是发现，原来还可以讲其他许多故事；所以从任何时间或任何地点出发，都可以碰到异常丰富的要讲的材料。(1981，109)

我希望这些简短的讨论已经表明，"递归"概念以及叙事堆栈上的"推进"和"弹出"等连带概念能够触及许多重要的叙事学问题，打开许多新的研究领域，譬如：从编年史式的平铺直叙到巴罗克插曲小说的高度递归的不同叙事风格；读者的"叙事现在"意识以及相关的对前景事件与背景事件的区分；对叙事的认知处理过程(人的记忆力能够对付堆栈故事的几个层次)；讲故事人用以减轻或加重递归所造成的那种中断感的策略；叙事目的论的问题(递归叙述何时完成解释的功能，何时跨越这种功能并进入前景?)；描述读者介入的规模概念的相关性：即注意的焦点主要放在宏观层次上的宏大叙事，抑或是为那些小故事的缘故而阅读文本?

3 窗　口

在计算机领域，"窗口"这个词比喻一种操作系统，它使用户能够

同时运行几个程序，决定屏幕上显示哪个（些）程序，规定它们出现时的视框的大小。例如，我读自己的电子邮件时，文字处理系统就在背景中运行（当然，是与 Windows 操作系统一起运行的）。如果我想回一封信，我就关闭电子邮件程序的窗口，打开文字处理系统的一个窗口，输入信的内容，复制到与所有程序相通的缓冲区，关闭文字处理系统的窗口（无需终止程序），重新打开电子邮件窗口，粘贴回信。（通过这些颇为复杂的步骤，我可以绕过那些过时的电子邮件程序不能让用户正确而理想地排版的问题。）计算机使用窗口隐喻，其背后的基本意思就是：实际运行的东西在任何时候都比屏幕上所能显示的要多。用户在同一时间里只能忙于一个处理程序——也许能看到更多的程序运行；但是决定系统的总体状态并且使计算机运行的因素恰恰是若干不同处理程序的同时操作——无论看到与否。

叙事理论毋需向比尔·盖茨的软件产品寻找应用窗口概念的灵感。在《一个贵夫人的画像》序言里，亨利·詹姆斯就写道：

> 简言之，小说之房不止有一个窗口，而是有千百万——许多可能的窗口；每个窗口的巨大正面已经因为个体浏览的需要和个体意志的压力而被捅破了，或者说是可以捅破的……这些洞隙……的独特标记是每个隙口都有一双眼睛，至少是一副小型双筒望远镜，一次又一次作为观察的工具，让使用者得到一个不同于他人的印象。（1970，ix；转引自 Jahn 1996，251）。

曼福雷德·雅恩用聚焦理论演绎这一段话，指出"站在'小说之房'窗口旁的'观察者'就是叙述者。叙述者的首要活动并不是捅破墙壁，而是观照……故事世界"（1996，251）。小说之房墙壁上的开口乃是观察的心灵，各个窗口既可以再现人物的意识，也可以显示叙述者的感知。因此，全知叙述者可以在两种观察方式中进行选择：他可以在墙壁上捅出一个属于自己的窗口，也可以利用现有窗口，从人物与这个特殊位置的关系的角度再现故事世界。用标准的叙事学术语来表述，这个人物变成了聚焦者或反射者，其意识发挥着"一种屏幕的功能，是向叙事世界打开的一个中介窗口"（252）。叙事学对窗口概念

的这种使用与计算机和操作系统并没有关系。但是可以加强它们之间的类比关系，因为我们不妨把生活或叙事题材看做一台巨大的并联机器。博尔赫斯所谓"曲径交织的园林"，不仅是对理解叙事时的虚拟概念与实际概念之间关系的形象描述，而且是对实际领域内的个体生活历史模式的描述。一台计算机可以同时运行几个程序，一个叙事也可以发展几条情节线索；一个程序可以从另一个程序输入数据，一条行动线索的结果也可以受到同一时间发生于不同地点的另一组事件序列的影响。如果我们去测绘一个细致复杂而又合情合理的叙事，就会得到一幅丝缕交织的挂毯图形。不过生活是并联的，而叙述却是顺次递进的。窗口概念有助于我们描述叙事策略中最少关注的一面：话语如何把握同时进行的几个过程，如何解开错综复杂的命运之结，如何解决人物在空间的移动问题，如何在决定故事世界的命运的各种场面之间往来穿梭。

为了界定我曾经说过的故事线索窗口(story-line window)的概念(1987)，并使它与上述的聚焦窗口相区别，我想再谈一谈那个小说之房的隐喻。我想像叙述者坐在小说之房里，透过窗口看着故事世界。每个窗口都是空间的一个不同部分。可以进一步想像，小说之房能旋转，就像那些建在尖塔上的旋转餐馆一样，观察者无需变换位置，就能跟着人物的移动穿越整个故事空间。不过要记录某个点上的场景，观察者就必须移到另一个窗口。我们不妨想像这样一个移动窗口：爱玛·包法利与赖昂一起逃离她与查尔斯在永镇的生活，来到卢昂。这个叙事通过连续报道来呈现爱玛的行动(我们一直能看见她)，但是随着场景从永镇移向卢昂，查尔斯离开窗口，赖昂从外面进入窗口。如果这个叙事要返回到爱玛逗留卢昂期间查尔斯在永镇的情况，观察者就必须移到另一个窗口——那个仍然以永镇为焦点的窗口。爱玛和查尔斯生活历史的并列性使窗口的移动成为必然之事。

对窗口隐喻的阐释打开了两个互补的研究领域：

1. 窗口结构。如果把一个具体情节视为由事件中介并按时间顺序排列的状态序列，那么窗口结构就决定着呈现故事需要多少不同的窗口。一个叙事的窗口数量是由情节分支的多少来决定的；一

个分支反过来是由一个叙事所能"摄入"(用人们更熟悉的这个摄影术语来解释借自计算机的那个隐喻)的事件序列构成的。以一个著名的寓言《狐狸与乌鸦》为例,由于在讲述整个故事中始终能看到乌鸦,所以情节只要求窗口结构提供一个窗口。与此明显不同的是欧·亨利的一个著名短篇小说《麦琪的礼物》;讲述这个故事至少需要两个窗口,因为两个主人公的线路先在一起,后来分开,再后来合并。从吉姆卖掉他的手表到为黛拉买头饰再到黛拉为了给吉姆买表链而卖头发,窗口必须移动。基本结构里的窗口数量与主要人物的多少以及叙事所捕捉到的生活片断的宽度成正比。

清点这两个例子里的窗口数目,意在唤起读者对叙述中断现象的直觉把握;不过,对这种直觉还可以作出更严格的界定。窗口的移动有两种情况。第一种情况是两条不同情节线的合并形成一种叙事状态,叙事沿一条线索发展到一定点之后,必须返回到另一条线索。这种情况的典型例子是,一个新人物进入舞台,他的过去也具有重要的叙事意义,于是迫使叙事拨回时钟,再现他的过去。[13]窗口移动的另一种情况是,叙事跳到并列的情节线索,同时引起所有话语指涉的改变。这方面的经典例子是从展现 x 和 y 在 a 的场景过渡到展现 w 和 z 在 b 的场景。如果叙述从展现 x 在 a(黛拉在城里卖头发)移到 x 和 y 在 b(吉姆和黛拉在他们的房子里互赠礼物),就能通过指涉 x 保持一定的连续性。我们可以想像观察者待在同一个窗口,只是暂时睡着了,因此没有把黛拉返回家里的情况记录下来。另一种保持某种指涉连续性的方法是定位:一个叙事可以从 x 和 y 在 a 移到 z 和 w 在 a。这两种可能性区分出两种不同类型的窗口。第一种是移动窗口(moving windows),焦点置于人物并跟随着人物的时空移动。这种窗口的统一性并不要求一个恒定的指涉。如果叙事里某一点上 x 和 y 都在窗口之内,跟随 x 的窗口可以在结束时跟随 y 而看不见 x。第二种是静态窗口(static windows),将一特定场面摄入窗口,并对恒定空间界线内的人物往来进行记录。剧场是典型的静态窗口,尤其当戏剧遵守所谓地点一致的古典规则时,更是如此;不过在那些通过延展时间来讲述某个地点的故事的文字叙事中,也有这种窗口,譬如艾沃·安德里克的《德里纳河大桥》。

2. 窗口管理。窗口结构的功能是决定讲述特定事件所需要的窗口数量,而窗口管理则表示叙事话语如何驾驭过渡性的窗口和标记。因此,窗口管理与窗口结构的关系犹如话语与故事的关系:一种特定窗口可以用几种不同的方法来管理。

对管理的研究始于一系列作为窗口边界标记的文体手段,包括表示空间移动的语句,如"与此同时","在城堡不远处的一处小村舍","大约与此同时,在另一个星球上";表示时间移动的语句,如"许多年以前,在世纪之交,德科宁克家可是个大户人家";"我来告诉你这个叫化子是怎么神差鬼使地来到这种地方的";作为嵌入叙事的标记的言内过渡,如"大家全神贯注地听海员开始讲'我生于……等等'";版面标记(章节之间的分隔,段落之间的分隔);以及剧场里的舞台背景的变化。在(后)现代文学里,窗口移动几乎没有任何标记,譬如在萨特的《禁闭》里,每隔几个句子,叙事就切换到不同人物在各种地点同时做的事情,但是不分段落。

这些过渡的例子表明,窗口移动能产生空间或/和时间断离。这些断离可以通过两种方式来处理:横向窗口或嵌入窗口。横向窗口向情节中的一个不同节点移动(不能在时间上向后移动),不创造堆栈结构;当该窗口关闭或它的再现活动在中途搁置,叙事就可以转向情节中的任何一个其他节点,而且无法预见下一个窗口会显示什么内容。[14]用计算机编程语言来说,只要发出一个简单的GOTO指令,就能移到一个横向窗口。而嵌入窗口则不同,新窗口被推进到叙事堆栈的顶层,读者完全知道当前窗口关闭后,叙事将返回到哪一个场景和哪一段时间。类似的编程语言是程序调用命令,它把GOTO与返回地址结合起来。这一范畴不仅包括人物讲述其过去的框架清晰的故事,而且包括前面讨论过的递归嵌入的情况。

嵌入窗口从其最小形式看,是对人物过去的回顾总结,譬如前面引述过的关于彼克夫人的结婚和守寡经历的简单回顾。在这种情况下,叙事传达的信息是情节的一个旁枝——彼克夫人何以成为佣人,但它用了过去完成时,没有重新设定时钟。这表明叙事窗口可以表现为两种方式:一种是实际方式,把读者带到新的此时此地;另一种是虚拟方式,最小程度地唤起第二条故事线索,使之作为外围叙述,

停留在同一时空指涉点上(即指示中心)。

有了这些界定，我们就能区分出窗口管理的几种类型：

——有时伴随嵌入窗口的单窗口叙事。这类叙事围绕一个中心人物的生活，通过虚拟与其他人物生活相关的窗口来避免断离。大部分第一人称叙述都不出这一范畴，因为叙述者为了保持信度，必须留在现场或在虚拟窗口里交代一般情况。

——移动次数最少的多窗口叙事。这类叙事围绕一个交织着各种命运线索的复杂系统展开，但在与另一条线索合并之前，始终是一条线，保持一种连续感。19 世纪许多伟大的全景式小说都采用了这种结构，譬如托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基、巴尔扎克，司汤达等人的小说。

——有限但移动频繁的分离窗口叙事。这类叙事在两条或更多的故事线索之间往来穿梭，呈现为许多连载式片断。采用这种结构的典型例子是伊莎贝尔·阿伦德的《伊娃·露娜》。各章交替描写伊娃·露娜在南美洲和洛尔夫·卡尔莱在欧洲的生活，最后两条线索合并，一个窗口吸收了另一个窗口。前面提及的萨特的小说可谓该范畴的一个极端例子。

——有许多小窗口的叙事。前面的那种类型将窗口分割呈现，而这类叙事则把人物的生活分割为许多聚焦于不同时间地点的分离而自我封闭的速写。使用这种与电影蒙太奇相似的技巧的作家包括安德列·马尔罗(《人的状况》)和托妮·莫里森(《宠儿》)。

——将平行的情节线索系统地呈现为嵌入叙事的叙事。关于一个新出现的人物的生平故事，可以拨回叙事时钟并通过叙述者的声音来讲述；但是在《一千零一夜》或亚恩·波托基的《在萨拉戈萨发现的手稿》等作品里，几乎总是用第一人称讲述主要上场人物的过去。

——同时打开若干视窗的窗口。为了打破语言的顺次连续性，有些先锋派小说(阿尔诺·施米特的《金色裹住的傍晚》)选用一种报纸版式，把情节的平行线索放在分开的栏目或框里。书页上的每一个地方都用于描写发生在某个地方的事件，整个书页成了故事世界的一幅地图。

——可配置视窗的叙事。电子文本让用户决定出现在屏幕上的

窗口数目和大少，使语言进一步空间化。这一特征常见于文字处理系统，不过，在超文本小说中也能看到。在迈克尔·乔伊斯的小说《下午》里，文本可以分成任意数目的窗口，阅读的同时可以对组成超文本网络的曲径进行充分的探究。(然而，任何空间呈现都不能消除阅读的时间性。)

我在前而讨论中用的窗口、嵌入以及递归等隐喻也许模糊了这些概念之间的区别，因此在这一节结束时，我想重述一下大意，以理清它们之间错综复杂的关系。

一个**窗口**就是一个叙事单位，其显示范围是叙事记录装置在特定时间内跟踪某物或聚焦某地时，文本世界一次所能"摄入"的内容。窗口内容的演化必须符合时间的方向性。窗口的移动就是叙事从一条情节线索移向另一条情节线索的过程，其形式标记是拨回叙事时钟，跳到另一时间和地点。

本文用**递归**概念及其连带的**堆栈**隐喻描述动态的嵌入关系。所有的嵌入都是一种窗口移动，因为它们或涉及指涉的断离，或涉及对当前情境的前历史的探究，但是交替作用于若干情节平行线索的叙事则表明，并非所有的窗口移动都涉及嵌入成分。

最后，**取景**是一种递归嵌入，被复制单位通过言内边界或本体边界与其语境截然分开，成为一个不同的言语行为或一个不同世界的中心。从艾萨克·德恩森的小说作品看，并非所有的叙事递归都涉及取景。

4　变　　形

在当代文化里，转换现象无处不在：电视广告，特技电影，玩具(转换器)，全息图像，身体政治(变性手术，美容手术)，政治边界的定位，宗教话语，新世纪哲学以及广告修辞等等。我们不断地被催促将自己脱胎换骨，让精神充分发展，欢迎那些足以改变生活的经验，"只需三个步骤就会使您苗条精神，焕然一新"。对变形的痴迷，对由更为流动的范畴组成的本体系统的痴迷，得到了后现代主体性理论的加强：说什么同一性不再有深厚稳固的内在根基，而是包含着一个多

样性的"无中心的"自我,它通过表演许多角色再造自我。

最能反映时代精神的一种现象是被称为"变形"(morphing)的视角效果。这个计算机制图术语是指把一个图像转变为另一个图像的技巧,通过一系列中介画面,逐步把开始图像的特征转变为目的图像的特征。视觉媒介对20世纪后半叶的文化产生了重大影响,变形技巧在魔幻现实主义里得到了很好的体现,使之成为当代小说的主导性想像范式,近时和未来可能成为叙事仿效的对象。"转换"这一主题应该说像神话一样古老,也许叙事本身也同样古老,但是要达到变形的水平,转换还须再进一步,使读者或观众认识到,只要回头一看,就会发现一种形式已经被另一种形式所取代。这其中还不包括瞬间的变化,譬如在卡夫卡的《变形记》里,格里高尔·萨姆沙一觉醒来,变成一只大甲虫;在君特·格拉斯的《大比目鱼》里,叙述者依次变成许多历史人物的化身;在一些童话故事里,王子变成青蛙之类。

说到叙事变形,不可避免地要谈到某种程度的隐喻置换,因为特殊效果必须从视觉范围移到语言范围。根据字面性降低的程度,可以划分出以下几种类型:

1. 物体外形的逐渐转换。

2. 精神、本体或类属特征的逐渐转换(受影响的人物是一种"什么样的个体")。

3. 个体的象征转换。

4. 纯技术性的转换,它影响叙述者的叙述方式和身份。

第四种变形是我讨论的焦点,不过在展开这个问题之前,我先简略地谈一下前三种类型,以作铺垫。第一种变形的例子很难找到,因为阅读关于一个形状如何慢慢地变成另一个形状的描写文字,远不如在屏幕上观看这样一个过程有吸引力。乌里·玛戈琳在奥维德的《变形记》里发现了一个极为难得的地道的叙事变形的例子:

> 奥维德描写树化(人变树)过程……他总是从地面写起,让人物有说话和思维的片刻时间,并意识到自己遭遇到什么变故。

在梅里娅(阿多尼斯的乱伦的母亲)的故事里(《变形记》第十卷),他又前进了一步,把怀孕的梅里娅变成一棵树,但仍然让她的子宫张开;她开始生产,她/树渗出泪水。(1995,11)

第二种变形影响的是属性,而不是表面。在卡夫卡的短篇小说《致某科学院的报告》里,一只猩猩回顾它变成人的经过,尽管它本身还是猩猩的形状。在唐纳德·安特里姆最近的一部长篇小说《一百个兄弟》里,一百个兄弟之一的叙述者在参加每年一次的家庭团聚时,变成一尊"玉米神",在死亡与再生仪式上充当牺牲的角色,为族群祈求来年的兴盛。根据仪式思维逻辑,如果要仪式发挥控制生命活力的作用,转换就必须是真实的,不能只是象征。

在第三种变形中,人物逐渐变得"像其他东西",但是实际上并没有经过任何真正的转换。这方面的一个例子是理查德·帕沃斯的《上等棉布 2.2》。小说里的叙述者教会计算机像人一样思维,并且在计算机与拒绝了叙述者的爱情的一个女学生之间组织了一场关键性的测试。二者各写一篇关于莎士比亚的戏剧《暴风雨》的论文,评委必须决定哪一篇是计算机写的,哪一篇是人写的。学生用新历史主义方法作了一番评论,认为《暴风雨》反映了"殖民战争、建构出来的他性以及社会自身的暴力简约"(1995,326),当今学术界的所有似是而非的时髦说法都用上了,而那台机器却只能悄悄地说她爱那个叙述者,然后就死了。机器变成了出人意料的受感情折磨的人,而那个女人却变成了失去爱的能力的程序化机器,失去了向来被视为人性之根本的那种感情。[15]

在所有这些例子里,变形既是主题,也是与主题相关的表现技巧:转换在未被明确提及的情况下进行,转换前后的状态之间并没有明显的分界。在我所说的最后一种变形即叙述者的变形中,技巧已经摆脱了形体或精神转换的主题。变形并不影响被叙述世界之内的人物或物体,但是影响叙述行为预先设定的虚拟的个体。不过在正式进入这个论题之前,我想举一个介于主题与技巧两者之间的例子。

在巴拉迪·姆克吉的长篇小说《把持世界的人》里,一个当代美国妇女(一个致力于一项虚拟现实计划的印度计算机科学家的妻子)想

要重构汉娜·费切的生活故事;费切是17世纪的一名清教徒妇女,从新世界移居英国,再从英国移居印度,并成了一位印度王子的情人。故事大部分是以适合历史传记的假拟第三人称的方式讲述的。但是到小说结尾时,叙述者进入一个虚拟现实系统,这个女子被带入她一直试图重构的事件场景。起初,人称代词"我"仍然指叙述者或她在虚拟现实中的对应者,因为她把汉娜描述成第一次见面的样子:"她是一个美丽的女人,一头鬈曲的金发,比我所能想像的前拉斐尔画家画的美人还要美"(1993,281)。但是当汉娜向这个"我"讲话时,她用了自己的印度仆人的洗礼名,赫丝特,这个仆人后来不久在战场上负了伤。从这时起,叙述者的意识中心就与赫丝特合在一起了。仆人之死的场景是从第一人称的视角讲述的,增加了叙述的生动性和感染力。这里的第一人称实际上是第三人称叙述者通过自由间接话语(我用这个术语既指被再现的言语,也指被再现的思想)进入人物意识的一种策略。因此,这个段落可以读作变形寓言,突出了第三人称的可变聚焦的优势。虚拟现实系统的人为性质加强了叙事技巧的程式性,而适合那种技巧的条件在真实世界里是无法满足的。

我的意见是把可变聚焦和自由间接话语的使用看做叙述者变形的一种表现,这个观点也许有些牵强,但是应该看到,姆克吉的叙述者在字面意义上进入一种异己的意识,而第三人称叙述者则在隐喻意义上转换为人物并再现了那些人物的视角,还有一些介于此二者中间的例子:

1. 受述者的变形。在伊塔洛·卡尔维诺的《假如冬夜里一个旅行者》里,第一句里的"你"是指实际的读者:"你要读的是伊塔洛·卡尔维诺的一部新小说《假如冬夜里一个旅行者》"(3)。然而随着叙事的发展,这个"你"被带人虚构世界,逐渐获得与真实世界里的读者不同的特征。在最后一句,才显示这个人是男性:"你稍停片刻,想一想这些话。然后,你马上就会决定娶卢德米拉"(259)。从我这个女性读者的视角看,叙事中的"你"的指涉对象已经在小说过程中从女人变成男人,从真实世界的个体变成虚构人物。

2. 叙述者向作者的变形(或反之)。这一过程典型地体现在后现代的元小说中。在约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》里,叙述者似

乎不断地以代词"我"出现(在字面上贯穿于文本始终),他是被叙述事件的现场观察者,是将过去作为真事记录下来的20世纪的社会历史学家,是承认所有人物都是自己的发明的现代作家。

3. 叙述者从人物向非个体化的第三人称叙述者的变形。居斯塔夫·福楼拜的《包法利夫人》从一个观察者人物的视点开始,这是一种经典的第一人称叙述:"我们正预习功课的时候,校长进来了,后面跟着一个新来的男孩子,他没有穿校服;还跟进一个校役,扛着一张大书桌"(1992,1)。然而,叙述者只匆匆露了一面,就消失了,余下的故事全部用第三人称叙述,叙述者的视角和人物的聚焦(主要是爱玛的聚焦)交替进行。第一人称的开头非常顺利地转入第三人称叙述,大部分读者干脆忘记了来去匆匆的叙述者的身影。[16]

在所有这些例子里,叙述者的变形都是某种形式的僭越:僭越自然法则(姆克吉的时间旅行),僭越逻辑("我"变成了另一个人),僭越类别(卡尔维诺的性别转换),僭越本体边界(读者变成人物,叙述者变成作者),僭越语用限制:第一人称叙述和第三人称叙述是不同的语言游戏,创造不同的期待系统,叙述者从一种类型向另一种类型的变形开启了各种全新的可能性。例如,福楼拜的叙述者人物消失之后,小说才诉诸人物的聚焦和心理叙述,这两种手法通常是与非个体化的叙事声音相联系的。

在虚构世界里,进入其他人物的意识中心并占据他们的时空座标,对于个体化的第一人称叙述者比之非个人的第三人称叙述者,会产生更多的语义结果,因为顾名思义,非个体化的叙述者已经失去了形体的属性。由于第三人称叙述者在根本上是无形无体的,所以"他"[17]可以借用任何形体,租用任何意识,用任何异样的声音说话而不致破坏任何规则,因为没有任何规则规定本体上不完整的实体可以说什么。譬如在《包法利夫人》的这一段文字里,第三人称叙述者从自己的全知视点观察人物的心灵,不由自主地显示他知道人物自己都不知道的事情:"赖昂绝望地离开房子,他绝不会知道她也站起身来,透过窗子看着他离去"(86)。隔了几行之后,叙述者通过爱玛的心理活动对过去的事件进行评价:"她甚至想,自己把他推得太远了,已经不可挽回,一切都失去了"(86)。小说中也有一些表示先见

之明的讽刺性的陈述，但那些陈述只能是叙述者或作者的主观意见：“赫麦先生干得风光极了，当权者对他小心翼翼，公众舆论支持他。他刚刚被授予荣誉勋章”(286)；陈述一般情况而非创造新的感知的客观报道(前引最后一句话是从事实角度陈述的)；一个无名氏集体观察者在现场的聚焦：“接着，只见一个矮小的老妇人怯生生地走上讲台，她看上去好像缩进了那身寒酸的衣服里面”(120)。在其他一些第三人称叙事里(譬如果戈里的《外套》)，作出全知预言的那些观察行为是与对无知状态的宣布相共存的。可变聚焦第三人称叙述的显著特征之一是，语用上似乎不可能的事情却很容易被读者接受。在第三人称叙述的范围之内，变形是作为叙事方式的一个常规方面来处理的，而叙述者向多个自我的转变并不影响读者对真实世界与虚构世界之间的距离的评估。可变聚焦和自由间接话语确实是现实主义小说技巧的特殊标记。

叙事理论家们现在分裂为所谓教条的一派和与之激烈相斥的一派，前者认为第三人称叙述者是本体上完整的一个人，后者则反对这一思想；换言之，一派想把虚构语言插入真实世界的言语行为范围，使虚构语言自然化，而另一派则试图肯定独立于真实世界交流的文学自律性。用变形概念描述第三人称叙事声音的无限细微的变调，将会给这种理论现状带来一些弹性的东西。

上述两派中的第一派固守叙述者隐喻的字面意义，把一个具体个体的所有属性赋于第三人称叙述者。例如，苏珊·兰瑟就坚持认为，即使文本丝毫没有具体表明性别类属，性别仍然是所有类型的叙述者的根本特征。非个人的第三人称叙述者的性别往往最终是从作者的性别推断出来，有的批评家认为《傲慢与偏见》里的叙述者是“她”，依此，乔治·桑和乔治·爱略特的叙述者们也应该是“她”。当然，很难说那些出于意识形态方面的原因来界定叙述者性别的叙事学家们实际上是在进行一种符合其理论主张的想像活动。他们真的在自己的头脑中把《傲慢与偏见》里的叙述者描绘成一个具体的女性观察者，藏在客厅的窗帘后面或不露声色地跟着女主人公们漫步于英国乡村？这样说并非不让读者在心里画出一幅鲜活的第三人称叙述者的肖像，这种想像活动也许有助于他们沉浸于虚构世界(当然，

我不明白这些读者如何把无所不知的超人与具体的凡人糅合在一起)。但是我反对任何限制我的想像活动的理论判断,将我认为毫无必要的具体化强加于我。即使我没有把《傲慢与偏见》里的叙述者想像成一个女人,那也不能说我误读了简·奥斯汀;当然,如果我没有识别出《作呕》里第一人称叙述者罗康丹的性别,那我无疑是丢失了文本中的一个必要的语义特征。

另一派叙事理论家以安·班费尔德为代表,他的“无叙述者”(non-narrator)叙述理论坚持纯粹的字面性。如果因为叙述者无名无形而说没有讲故事的人,那么何必要设定一个叙述者呢?在班费尔德看来,一个文本必定有一个言内来源(一文本/一言说者),一个语句必定再现一个意识中心(一语句/一自我)。由于自由间接地报道言语和思想的语句再现的是人物的自我,所以这些语句不可能同时还表达叙述者的主观性。因此这些句子是“纯”客观的叙述,不进入言说者与听者之间的交流活动。在这种纯叙述中,文本不是叙述者的认知行为的再现,而是未经中介的事件在读者的感知领域中的展开。只要一文本/一言说者公式规定必须把整个文本置于同一来源,那么一个自由间接话语的句子就会把整个叙述抛入无叙述者的范畴。然而,正如莫妮卡·弗鲁德妮克所说(1993,381),既包含人物聚焦,也包含叙述者的高度主观的陈述,这样的叙事并不少见。全知的第三人称叙述者能说“我”,与读者进行对话,可以讥讽,可以说教,也可以传道(如托尔斯泰的“所有幸福的家庭”云云)——简言之,不用取得第一人称叙述者的本体地位也可以表达自己的主观性。与班费尔德模式不同的是,变形理论允许叙述者进入异己的心灵,同时不失去自己的心灵。

主张自然化的理论否认第一人称与第三人称叙述有任何差异,而班费尔德模式则否认有任何相似。它们犯了同样的错误,以为叙述者的特征必须一成不变地贯穿于整个文本。一个说叙述者具有常人的所有特征,另一个说毫无常人的特征。而变形理论则认为,第三人称叙述者基本上是非个体化和非具体化的,但是“他”可以暂时获得一切可以设想的特征。这一理论不会与实际数据相矛盾,因为它保证了表达的绝对自由。班费尔德模式完全排除了第三人称方式所

能表达的叙述者的主观性，而变形概念则能充分包容她想说明的一种情况，即意识中心的偶尔空出和被叙述事件背后的叙述者的阙如。

或许更重要的是，变形的叙述者这一概念所具有的内在活力对近来出现的对抗经典叙事学的后现代意识形态理论作出了回应。在《走向后现代叙事理论》一书中，安德鲁·吉勃森责难叙事学沉湎于形式，用空间模式看待一切，把所有现象都简化成静态的几何格式(1995,5)，对力或文本能量视而不见，继续用旧形式翻造新形式；一句话，就是不能应对形式的时间性问题，或者说不能应对跨形式现象："从力的运动的角度去想……就会把叙事及其运动设想成形式的不断组合和展开"(66)。叙事学在叙述者声音问题上的立场尤其受到批评："叙述者在其话语过程中被呈现为一个神秘化的单一人物"(164)。然而，吉勃森在抛弃叙事学的分类法和格式时，似乎忘记了力只有在与形式的互动中才能得到理解，我们看不见风本身，只能看见它作用于物体的效果。(不知道一种与语言描述、影像再现、计算机拟真或音乐置换无关或不受形式主义沾染的关于叙事之力的理论大概是个什么样子？)叙事能量必须作用于某物，因此想当然地首先把叙事学建立的形式范畴从这某物中剔除出去，实在是不小的理论偏见。将形式主义与能量说相调和，不外乎是承认形式范畴无须限定整个文本，无须把文本简化为单一的东西。有些叙事学家曾经试图从总体上界定各种叙述方式和叙述者类型，但是这并不意味着那些范畴不能作具体的应用，不能贯穿于整个文本，不能与其他形式结合为复杂的结构。通过对叙事声音的调节并允许叙事方式互相融合，变形概念不仅把文本从"神秘化的单一"状态中解放出来，而且使形式得以动态化，使力得以显现。

如果说叙事是力和形式，那么叙事学亦然。我认为这两种观念的互补模式同样适用于叙事理论和社会科学乃至自然科学中的隐喻与技术用语之间的关系。隐喻是征服新疆土、展示新视野、推动学科前进的力。许多建立新范式的科学革命都源于某个将对象领域彻底重新配置的总体性隐喻。以语言学领域为例，索绪尔模式把语言比喻为若干紧密关联的要素构成的一个自我封闭的系统(如果一个要素消失，其所有内容将移到相邻要素)，而乔姆斯基模式则建立了深

层与表层的比喻性对立。毫不夸张地说，隐喻至少能为某些细部问题提供新的视角，重新描述某些数据，而无须进行整个领域的革命。不过，只要一个新的隐喻创造了新的视角，它就不会与其他隐喻和谐共处。譬如说，如果把符号系统思想放在转换语法中，会出现什么情况？有些隐喻是成对出现的，对所描述的现象界予以规整的划分（例如，酒神和日神），但是在大部分情况下，它们之间是对抗的关系。能说明这个问题的一个例子是理论物理学的互补性概念。尼尔斯·玻尔指出，光可以被描述为一种波功能，也可以描述为一组物质粒子，两种方法各自提供了对方所看不到的一面，但是客观地讲，光不能同时是波和一组粒子。两种思路的结果是互斥而又互补。[18]本文讨论的四个隐喻之间不存在明显的抵触，因为每一个隐喻只对叙事学领域的一个不同部分进行了测绘。但是放在整个领域里，它们并非衔接得天衣无缝。在有些情况下（譬如窗口和递归），它们各自的区域是相互重叠的，或者说构成其他隐喻（譬如虚拟和变形）难以相补的自我封闭的领地。我使用计算机领域的隐喻，与其说是试图在叙事结构与计算机体系结构之间作一总体的类比，不如说是克劳德·列维-斯特劳斯所称的"修补"。一些重要的计算机概念，譬如，软件、硬件、随机存取存储器、只读存储器、位、字节、直接寻址、间接寻址、序、链接列表等等，都未进入我的讨论，因为我没有发现它们与叙事现象相类比的用处。然而，选择隐喻固然是"修补"的结果，但是并不因此排除对这些隐喻的疆界进行测绘。从某个隐喻观察到的结果是相对的，因为隐喻只是一种视角，而一个特定现象可以从无数的不同角度加以描述；当然，同一空间坐标上的两个观察者所观照的应该是同一全景，并且在这一全景之内甄别相同的形貌。叙事学的形式主义的任务是对可以在某一隐喻视角之下进行客观观察的现象作出描述。如果说隐喻开辟了新的考察区域，那么对被征服疆土的划分、测绘和管理，就需要技术语汇的字面指称了。

注释：

① 我想在此就叙事理论对语言学术语的比喻用法和字面用法作一区分。前者基于的假设是叙事像语言一样具有结构，而后者的合理性则在于语言是叙事的媒介这一事实。

字面范畴包括指涉、言语行为、时态以及指示功能等概念。

② 从我个人来说,看不出为什么要把第一人称叙述者理解为一个隐喻;不过,我认为这一方法可以用于非个人的第三人称叙述,因为这一方式不呈现个体化的具体言说者/作者。

③ *Poetics* IX. 1;引自 Pavel (1986, 46).

④ 在我看来,这种充分实际化的叙事性就像计算机制作的情节提纲:"有一天,一个名叫安德里娅的宫廷贵妇想吃点草莓。她想去树林边。她到了树林边。她进入林子。她吃了一些草莓,因为她摘了些草莓。与此同时,兰斯勒特骑马来到树林。他不期而遇地走近安德里娅。由于兰斯勒特走到安德里娅跟前,所以他爱上了她。因为兰斯勒特爱上了安德里娅,所以他想得到安德里娅的爱"(S. Turner 1994, 199)。(应该注意的是,即使这样一个提纲,也并非很清楚,因为它没有说明安德里娅想去林子是因为发现林子里有草莓。)

⑤ 限于篇幅,我不准备讨论在话语层面上对虚拟的两种阐释:一是 Uri Margolin 在本论文集中对条件式叙事的探讨,一是 Ryan 在 1995 年的专著中讨论过的镜子方式,即文本并不直接陈述事件的发生,而是对事件的再现或镜像进行描述,就像文本世界里有一个反射装置;这种镜像包括绘画、摄影、小说、电影或电视节目。对虚拟的这种阐释使该术语显出一种光学意味。

⑥ 在此凭记忆引用一位批评家的话,他的名字我忘记了。

⑦ 当然,我知道自己的读解只是相对而言的。我调查过一组大学生对这个小说的反应,惊奇地发现不少学生——大部分是优秀女生——认为伊芙琳的决定是对其未来的最佳选择,但是对最后一个场景则很不以为然。阐释的这种多样性进一步证明了文学文本内在的虚拟性。

⑧ "堆栈溢出"是表示系统因任何原因而崩溃的标准信息。

⑨ 该数列为 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34……

⑩ 另一位借助于"推进"和 "弹出"概念的叙事学家是 Mary Galbraith. 最早在语篇分析和计算语言学中使用这些概念的人是 Rachel Reichman.

⑪ Prince 或 Pavel 提出的叙事生成模式通过同一符号(事件、动作或故事)在重写规则左右侧出现的情况,解释了这一现象。这就是说,一个情节、动作或故事的一个元素在被其他规则使用之后,可以直接或间接地被这些范畴中的一个所填充。按照乔姆斯基的生成语法,句子(S)的元素可以重写为 S:

$$S \rightarrow NP + VP$$

$$NP \rightarrow S$$

正是这种递归属性使语法能够生成无限复杂的句子或叙事。

⑫ 这一段里的"她"不是奈尔,而是一个女演员,她与奈尔在屏幕上互动阅读那本书所生成的文字,她的声音通过一个计算机网络传给奈尔。不过,就故事在时间维度上的展开而言,奈尔也有同样的表演体验。

⑬ 我把时间的后移(倒叙)而不是前移(正叙)算作窗口的移动,也许会令人费解。我

的理由是，一个场景后面必须有一个倒叙相接，该场景才能被感知为一种正叙，否则它只是叙事磁带的一种简单“快进”。所以说，倒叙创造正叙。

⑭ 或者说，即使有一个堆栈，它也只有两个层次：顶层是打开的当前窗口，底层包括所有以前显示过的窗口。顶层的弹出可以返回到这些窗口中的任何一个。

⑮ 然而只需一个图形转换，评委立刻就能看出那个学生的文章是人的头脑的产物。

⑯ 热奈特指出，在普鲁斯特的《追忆逝水年华》里，第一人称叙述与第三人称叙述交替进行的情况更为突出，但是同样很顺利。福楼拜作品里的第一人称叙述者之所以容易被人忘记，是因为他只是人群(查尔斯·包法利的学校同学)里面的平常一员，但是在普鲁斯特的作品里，叙述者是小说的焦点。

⑰ 我用的人称代词“他”是没有性别含义的。我不能用“她/他”，以免预先设定性别，而“它”的问题是没有意识和语言能力。

⑱ 可以把“波”和“粒子”这两个术语看做隐喻，但是许多科学家只把它们看做字面的技术指称，因为它们发挥着被转译为自然语言的数学公式的功能。凯普拉的 Fritj *The Dao of Physics* 提出，数学就是科学的字面语言，而所有的语言表述都是一种置换，旨在辅助与一般大众乃至科学群体之内的交流。

第四章　过去之事，现在之事，将来之事：时态、体式、情态和文学叙事的性质

乌里·玛戈琳

按照经典叙事学的描述，叙事的词形变化是由过去+事实+完成构成的三项式。换言之，把被描绘状态、行动和事件设定为已经过去的事情，其依据是总体的叙述声音或意识的时间位置，因此这是一种回顾式叙述。那些状态、行动以及事件的地位是已知的确立的事实。于是行动序列最终被设想为充分展开的过程，能够组成有意义的整体。然而，这一模式远远不能放之文学实践而皆准。即使回顾叙述也可以描绘非事实级别的状态和事件，譬如否定性事实（没有发生的事情）、反事实、未实现的可能性、关于某些事件是否发生过的未解决的不确定性、未证实的假设或条件等等。更重要的是，我们看到叙述者目睹事件的传统叙述方式正在被当代兴起的同步叙述（与未完成的事件序列同步）或预示叙述所取代，居于支配地位的情态往往转移到假设的祈愿式（但愿 X 会发生！）或义务式（去做 X！）。不能把这些较新的品种作为不合标准的怪异现象弃诸一边，这首先是因为它们也像标准叙事一样，描绘动态的情境；其次因为这样的品种不在少数。

因此需要一个更宽大而统一的叙事理论模式，使标准的经典个案只成为众多品种之一，而不必是基本的或独有的一种。这个修改后的统一的理论模式需要一个更宽大或更为基础的框架，以容纳该模式的限定参数；作为符号产品的叙事，其性质将由此得到一个修正的乃至新的界说。在下面的文章里，我尝试

以普通语言学的时态-体式-情态方法为基础，勾勒一个经过修正的模式。该模式的核心主张是，任何叙事命题的规范形式都是由一个核心（被描述的事件或状态）和三个作用词组成的，作用词限定这个核心的时间位置、内在时间轮廓（完成或正在进行）以及真实性地位（实际的、非实际的、假设的、不确定的、反事实的、盼望的、使役的），三个作用词都按照总体叙述者或聚焦者的时间视角和心理态度而得到具体规定。

如果这一理论模式被接受，那么叙事本身就需要重新定义。结果看到的不是对动态情境本身的描绘，而是动态情境的心理再现（＝认知测绘）所涉及的关键因素和操作过程以及这些因素可以采用的不同配置。从元理论的层面上看，这一观点构成了结构主义范式向认知范式的转移，结构主义叙事学的成果被重新阐释并刻写为一种更具综合性的景象，即“认知科学的时代”（马克·特纳的用语）的模式。

> 事件成为实际之事只有一种方式，但是有无数的方式不成为实际之事。（Chung and Timberlake 1985, 24）

> 每一个深层的叙事结构都可以用许多不同方式予以实际化，惯用直陈式的叙事现实主义只是人们最熟知的一种而已。但是其他可能的叙事情态形式，譬如，条件式、虚拟式、祈愿式、命令式等等，也表明叙事域作用的异质性。（Jameson 1981, 165）

1

1.1 经典叙事理论界定的那种标准的、规范的或原型的叙事是围绕着故事世界里已经发生和完成的事情展开的，亦即围绕着从总体的叙述位置看已经过去的状态、行动和事件而展开。这种叙事是由文本的声音或个体化的叙述者当作故事世界里的已知事实来讲述

的，它们的生命力在于确定性和事实性。哲学家大卫·K.刘易斯对这一观点作了简洁明了的表述："在故事世界里，讲故事行为就是实话道出讲述者所知之事的行为，"而且"[在这个故事世界之内]故事是作为已知事实来讲述的"(Lewis 1978, 40)。但是这种形式到底有多大的规范性？当代文学实践和当代理论似乎提出了严肃的怀疑或挑战。叙事学最近的发展已经清楚地显示，即使在标准的回顾叙述里，也有假叙述的地带，譬如，对未发生之事的一系列认定(G. Prince 1988)；对存在于某一点但没有在后续事件过程中予以实际化的各种可能性的讨论(Beaugrande 1981；Ryan 1986)；对某些事件是否发生，而如果发生，其性质又如何等问题的不确定把握；以及叙事行为者的过去的聚焦行为——表现为纯粹假设的、有条件的、"拿不准的"行为(Herman 1994a)。这些新发现使经典模式的调整及扩展成为必然之事，而当代叙事的兴起，从短篇小说到长篇小说，对经典模式的总体有效性提出了更为有力的质疑，支配当代叙事的观察方式是：与被叙述事件同步进行("现在时叙事")，预示式("未来时叙事")，条件式，祈愿式或义务式。(具体例子见第4节。)

1.2　几个关键的问题也随之而出现：(1) 首先，能否建构别一种叙事模式，既应该比经典模式复杂，又能为传统的和当代的各种叙述类型提供一幅综合统一的图谱？说得理论化一些，这样一种模式势必面对许许多多不入经典模式之彀的方面和形式，把它们看做内置于该模式且与经典形式平起平坐的多种选择和可能性，而不是怪异、变异或残余现象。其次，各种不同类型必须用一套统一的理论概念、参数或范畴来描述或定义，而且必须互相关联成一个连贯的系统。如果这个要求得到满足，我们就能得到一笔额外收获，就能令人信服地详尽描述一种叙述方式向另一种叙述方式的调整或转换。

(2) 倘若能够建构这样一种统一的模式，那么目前有什么样的更为开阔或更为根本的理论框架——认知的、语言学的或哲学的框架——可以被引证为该模式的思想基础或支撑？应该到哪里去寻找这样的框架？

(3) 我们能为过去＋事实＋知情的原型范式在文学中的巨大优势以及目前兴起的其他叙述范式，提供什么样的认知或审美的语境

动力？这个问题看似微不足道，其实不然；在非文学语境里，同步或“现场”报道、未来和条件式话语（各种社会、政治和经济的情节梗概和预告）以及应有尽有的指导手册（“如果你想 55 岁时在经济上独立，就做 X 和 Y”）已经得到了广泛的使用。

(4) 最后，对于我们理解作为符号产品的叙事的性质本身，这样一种模式蕴含着什么更大的涵义？

本文尝试对上列四个问题作出初探性的简答。这些答案的目的是抛砖引玉，无意“将叙事封闭起来”。第二个目的，也是密切相关的一个目的，是采用这种基本模式，系统地阐述同步式、预示式以及条件式叙事的特点。

1.3　我们都知道，发现与证实，其语境的内部结构是截然不同的。拿我自己来说，对前面四个问题的解答是从 1 到 3 然后到 4 进行的，之后才扩展到 2。如果从 2 开始，我的尝试性解答就会做得更清晰，更有力。这与当前流行的把文学叙事看做最终是普通叙事话语研究的一个亚领域的观点颇为一致：日常口语、新闻语言、历史纪撰以及虚构作品，都是普通话语研究的对象。人们也许想确定一个基础性的框架，平等对待身边的哲学和语义学的基本问题，即我们对时间过程中的事物的体验以及对这种体验的话语或语言呈现。我相信这样的一个框架是由过去二十余年来普通语言学领域里日益凸显的时态-体式-情态分析法（TAM）所提供的（Bybee et al. 1994, Bybee, Fleischman 1995, Dahl 1985, Frawley 1992, Givón 1984, Hopper 1982, Shopen 1985, Tedeschi, Zaenen 1981，姑举几例）。这一方法的基本原则包括：(1)可以先把叙事看做有关某个领域或话语世界里的行动、事件和事态的报道。(2)所有报道都是按照特定的观察位置、叙事视角、主观性或心灵体验去进行的。(3)每个报道行为都有三个基本维度：事件或状态的时间安排，亦即把观察行为的“现在”置于先前、当时或后来；事件的时间轮廓或内在时间结构，也就是从里面看还是从外面看，是已经完成的统一整体，还是正在进行当中；言说者对所言之事的情感态度：确认和确信（= 知情），否定和纯粹的信从（= 不确信），愿望、希望或命令（参见 Slobin and Aksu 1982, 186）。沿着这条思路走下去，便会看到每个叙事命题都有一个核心（做 X,

让 Y 发生，成为 Z)，连带若干个与其观察者的时态、体式和情态特征相关的作用词。只有把四个因素(一个核心和三个作用词)全部考虑进去，才能对一个叙事命题的特定轮廓及其完整的信息内容作出描述，因而也才能把互相关联的叙事话语看做一个整体。用自然语言来表述，前面所述的认知或认识维度就是时态的区别、体式的区别(完成式/未完成式、一般式/进行式)、情态形式、虚词以及表达语句。当然，表层的语法特征与深层的语义、认知或语用因素并不是一一对应的。譬如，时态与时间的(对应)关系向来是语言学界争论不休的一个问题，普遍认为时态是多功能的，在扩展的语篇中尤其如此。姑举一个众所周知的事实为例："历史现在时"让观察的时间等于事件的时间，但是从说话时间看，所描述的事件是已经过去的事情，已经对事件有一定的了解。然而，这些语言特征对于我们建构上述三个维度是不可或缺的线索，实际上是进入这三个维度的必经之路，因为叙事的观察环境和话题实体(故事世界)是创造出来的，而不是反映出来的。

如果接受这一模式，就不难看到，以过去 + 完成的时间过程 + 事实性声言为标准或原型的文学叙事只是三个基本维度的一种特殊构成而已，只是各种可能性之中的一种极端例子，它并不拥有任何形式的理论优先权，从历史的角度看，它是一种还未标记的叙述个案。事实上，在叙事或叙述活动这把大伞下面，可以进行多种多样的平等选择。从原则上讲，三个维度是独立的变量，常识也告诉我们，言说者对被报道事件的根本认识，譬如确信或纯粹的信从，往往与认识这种时间状况以及言说者的时间位置(过去或非过去)密切相关。同样，把某一活动再现为已经完成或未完成状态，也往往要看它是否与言说时间同步(现在或非现在)。因此，下面我将把与叙事言语行为相关的事件或行动的时间安排看做基本的维度和进一步讨论的起点。

2

2.1　回顾叙述。当被叙述事件过程在文本中呈现为先前事件，在观察之前已经完成，我们面对的显然就是叙事回顾，即对早先已然

事情的重构，把早先的状态和事件组合成具有统一结构和意义的总体。就是说，所有相关事实及其相互关系都已经存在。行动的时间路线由开始阶段到结束阶段连接起来，叙述者对整个过程有一定的或完整的了解。应该注意的是，叙述时的这种知情状态只是一种选择，在回顾性文学叙事中，确实有叙述者不知情，对过去某些关键事件的发生或性质不确定的例子。另一方面，回顾叙述是绝对的事实性声言得以支配和明确限定故事世界的惟一形式。这即便不是回顾叙述(retronarration)的惟一特征，也是特征之一，因此运用这种时间手段的大部分作者自然也会运用这一方式。不过，肯定性申说即使占着主导地位，也不能说明所有问题。

2.2 往往有这样的情况，从文本限定的可然性和预期目标的背景看，或者从故事世界的严格规范和规则看，未发生、未出现或不存在的事情也是很重要的。如果叙述者以确信的方式(所谓真实方式)详细谈及这种否定性事实(=P并没有如何如何)，那么它们就属于假叙述(G. Prince 1988)。假叙述的范围不仅可以包括外部状态和行动，也可以包括内部状态和行动，并且把它们与知情和相信的范围(一个或更多的叙事行为者不知道或信从)联系起来，与义务范围(未做该做之事)联系起来，与意愿范围(没有期望本来可以期望或应该期望的事情)联系起来。

2.3 在回顾叙述语境中能够表达否定性事实的另一种方法是通过反事实(counterfactuals)或与事实相反的条件式语句。一个简单的例子是："假如她早一点表达了对他的爱，他就会与她在一起了。"在普通语言里，"假如……那么"这一条件式结构隐含的意义是，只要言说者准备把前项当做故事本身的一部分，他就也愿意把后项包括在故事的内容里面，这一点与形式逻辑不同。在与事实相反的条件式语句里，通过语法手段显示的前项之假产生出第一个否定性事实。由于"假如"从句与"那么"从句通常是连在一起的，所以会进一步产生一种强烈的暗示："那么"从句的内容在故事世界里也是假的——尽管这不一定合乎逻辑。严格地讲，反事实只是就并非如此的情况而言的，但是它们往往让人觉得，如果换一种方式，未发生的事情仍然可能在某个时刻发生，本来可能成为故事世界里的现实的

一部分。

2.4　回顾性叙事往往声言行动序列中的某一点上肯定存在着某些可能性，只是那些可能性没有实际化。为了使这种可能性具有叙事意义，往往不把它们呈现为孤立之物，而是呈现为未发生或未出现之事的真正替代，换言之，它们是畅通但未走的道路。让步句也许是对这种情况的典型表述："虽然她可以嫁一个有钱人，但她还是决定嫁给家乡的一个恋人。"这种没有走的道路限定了故事世界中的一整套可替代事件的进程或虚拟的情节梗概，这是一个没有实际化的可能性地带，是本来可能存在但没有出现的事情。该地带的周边界限决定于可能事实即没有实现的事实所构成的框架(Ryan 1986)。我们要知道，在这种语境里，对可能出现但没有出现的情境的申说，其实就是从事实的角度确定什么已经发生和什么还没有发生。也就是说，在事件的某个特定阶段实际上存在着某种特定的可能性，这是被叙述天地里的一种客观事实(并非纯粹的推测)，叙述声音对此是绝对确信的。对可能性及其未实现状态的确切认识，是叙述者后来的时间位置的一种功能，他在这个位置上能够以综合的眼光审视情境，参照后来的发展和最终结果对行动范围作出总体的限定说明。从逻辑上说，可能性在故事的后来某一特殊状态下的实现或未实现，可能仍然是未知数，它们的存在也可以用纯粹假设的方式来表现，不一定很肯定地说："她本来有机会嫁一个有钱人。"

肯定性事实和否定性事实，反事实和未予实际化的可能性，共同根据叙述者的情况对指涉世界中的事态作出界定。叙述者全力维护表现这些事态的命题的真实性，绝对地或曰真实地肯定它们的真实性。

2.5　叙述声音也可能以非真实的方式指涉被叙述世界里的某些情形、属性、关系、行动或事件，这是一种怀疑和不确信的认识方式：X 可能或不可能已经发生、存在或如此这般等等；A、B 或 C 确实预示了事件的进程，但不清楚到底是哪一项预示的；有些人说 P 的情况如此，另一些人声言 Q 属于这种情况，无法在这些相互冲突的说法中进行抉择。这时我们面对的就是被叙述者限定或修饰为"可能如此这般"的叙事命题。再以上面的例子来说，它可以读作"可能

是P(因而也可能不是P)”，也可以读作“可能是Q(因而也可能不是Q)”。只要把一种声言限定为“可能”、“或许”“应该”等，它就会立刻由事实性声言转变为对故事世界的某些方面的纯粹信从、假设、推测或未经证实的设想。换句话说，叙述声音并不准备或不能相信用情态作用词作出的命题的真实性。假设和推测的性质和范围，亦即可能性及其范围，在不同的回顾性叙事里有不同的表现；不过，我们都熟悉这样一种体裁，即荒诞小说，它很难决定某些中心事件后面的推动力量是自然的(往往是心理的)还是超自然的(关于这方面的经典性研究，参见 Todorov 1970)，这种犹豫是内置的因而无法解决的。但是也应该说，当不确定性地带被缩减为零时，仍然有回顾性叙事，因此所有明确的叙述声言在本质上都是事实性的。再者，对某事是否发生过、性质如何等情况不确定或缺乏肯定性等等，在回顾叙述里完全是一种认识现象，而非本体现象。叙述者和读者也许无法解开某些疑窦，但这并非因为被叙述世界的不确定性是固有的，乃是因为叙述者没有掌握全部信息。正是被叙述世界的时间封闭以及对其中一切不确定性的纯认识论的假设，使天真的和有时并不天真的读者坚信存在着确切的答案，非要在深刨细究所有文本信息的基础上，通过推测和弥补，找到解决回顾性叙事文本里刻写的不确定性的办法。关于亨利·詹姆斯《拧螺丝》里鬼魂的真实地位的争论从未止息，堪称热衷于确定性的范例。我想特别补充的是，许多后现代小说确实描绘了本体上多样的或不确定的世界，但是在那些小说里，多样性或不确定性本身被表现为不可简约的事实，而不是奇妙的假设。

不确定性也可以通过叙述者的假设推理表现出来；叙述者并不知道前提的真实性。例如，“如果那天上午她在那里，那么她就看到了事故的发生”，或“如果那天上午她在那里，那么她肯定看到了事故的发生”。不管是哪种情况，言说者都无法认定前项的真实性，因而也无法肯定后项的真实性，他只能认定二者之间的逻辑关系。然而与反事实不同的是，言说者无法否认前项中认定的事情(她那天上午在那里)确实在故事世界里发生了。由于从叙述时间看，这里的事件也属于过去范畴，所以也只能设想一个明显的事实：她那天上午也许在那里，也许不在那里，她也许看见了事故的发生，也许没有看见，只

是我们无法肯定罢了。

2.6　现在我想对前面的讨论作一综合概括。在回顾叙述里，占支配地位的通常是表示确信知情或绝对真实的声言，限定一个稳定的确定性框架，由存在过的和不曾存在的以及某一特定时刻实际上可能存在的事态组成。对某些不确定区域的限定是与这个框架相联系作出的，有些状态和事件被表现为故事世界里可能或不可能存在过或发生过的事情。回顾式叙事行为的时间位置和故事世界的时间封闭使叙述者得以进一步将个体事件组合为整体上一致、对人有意义和叙事主题明确的一个宏大结构(Ryan 1988)。在这个宏大结构里，对事件的描述和限定都是根据它们的相对地位和意义来进行的，同时也要考虑它们对行动的后来阶段以及从初始点向转折点到失去机会的整个序列所起的作用。

2.7　得前面曾说过，情态不只属于认识范畴。除了知情、信从或无知之外，言说者也可能对某一方面抱有期望，而且会尽力使其中的某些状态和事件实际化，典型的方法是发出命令或指令。在回顾叙述里，叙述者可能真的表述了对被叙述世界的愿望或义务，但是这种表述不会对被叙述世界产生任何影响，因为总的来说，关于已然之事的愿望和义务已经不可能对所论事件过程施加或产生任何影响。

3

3.1　同步叙述（"现在时叙述"）。日记体小说使用这种方式，已经有很长的历史了，至少可以上溯到18世纪(Martens 1985)。非日记体形式的同步叙述在当代文学中日益兴盛，主要表现在1950年代以来的法国新小说等实验作品中(Fludernik 1996b, 399，注45)。我以前曾经提到，语法特征与语义特征绝不是完全重合的，因此现在时文学叙事这一子集可以说制造一种同步叙述的幻觉，这是很有意义的。而日记体小说尽管大都使用过去时态，但它们所描述的事件通常在写作时仍然处于进行过程当中。在这种叙述里，与观察时间相联系的事件的时间安排和叙述活动本身的内部结构都发生重要的转移。文本声音所体验和报道的事件仍然处于进行过程当中，还未发

展到观察、言说或写作的完成或最后阶段。因此叙事行为必定是持续的,非瞬间性的。在回顾叙述里,隐含着一种缺省从句,它实际上表示只要文本没有规定叙事行为的持续期间,叙事行为就应该是时间中的一个巨大的点,构成一个宏大的言语行为。对于出自一个非具体声音或言说位置的回顾性叙事来说,尤其如此。惟一的决定因素是,观察时间晚于事件时间和言说时间,言说时间晚于被报道事件的整个序列。另一方面,同步叙述顾名思义不限于单独一个事件,不可能在时间上漫无边际。它是各种现在的间歇、片断或阶段连成的序列,共同组成持续的或正在进行的叙述过程。该过程的任务也是展开被报道事件之过程的同步的时间阶段、片断或间歇所组成的序列。不言而喻,这两个序列是并列进行的(有着共同的时间起点和终点)。叙述阶段与被叙述阶段相匹配,共同限定话语和被报道情境的重合的"现在"状况。因此所报道或记载之事便是所体验之事,用贝克特的话来说,"我看,故我说"。同步叙述特有的构成性特征正是这种在两个层面(言语和事件)上相互关联、正在进行、逐步推进的时间过程。换言之,被报道情境以及对情境的观察和报道行为的内在时间结构或构成在这里是关键的因素。这就是时态-体式-情态模式所定义的体式(Lyons 1995, 322)。

3.2　从内部和行动中间看,被叙述世界必然再现为一连串未经配置的个别元素,而叙述本身则成了实际情况的逐步展示。"叙述是对所见之事的记录,是对言说时刻正在发生的事情的记录,与之对立的是历史学家的叙事陈述,后者是回头将意义赋予行为和行动"(Fleischman 1990, 302)。许多事件必须被呈现为叙述时刻仍在进行的过程,这一事实对于事实维度,即能在多大程度上将什么报道为确信的充分知情的事实,具有深远的意义。有些正在发展的事态和正在进行的活动以及正在落实的安排,可以被报道为某一时刻确切存在的事实;有些行动和事件,尤其是瞬间的行动和事件,也可以如此表现。但是那些为了某个目标而进行的长时间的行动,其情况如何呢?那些行动在通向最后阶段的路上,要经过成功或失败、完成任务或未完成任务、取得成就或未能有所成就等长时间的过程。许多这类行动,特别是由许多阶段构成的行动,在叙述的任一特定时刻,都

处于已经开始但尚未完成的状态，其结果或结局只是尚未出现而已。于是我们面对着一个情境的开始或起点，但是没有终点；而对着行动，但是还没有结果。对许多过程和复杂行动的否定，即认定它们确实没有发生或未能实现目标，也属于这种情况。这两种情况都以对未来的筹划或推测为惟一的叙述选择，预想多种结局，权衡它们的相对可然性。不过也有其他情况。即使对某些时刻、阶段或中介场景以及其中发生的确切行动和事件进行了肯定和完整的报道，往往也只能报道它们的活动或发生，因为还不能对它们的类型、动机、对于人的意义和价值判断作出界定。（人们经常结合罗伯-格里耶的作品谈到这个问题。）因此，按照发生时的样子记录一个情境时，对情境的阐释还未作出，譬如判定它是一个错误的或出色的举动，是背信弃义的行为或大无畏的反抗。这一点同样适用于个体行动或事件在更大的整体范围内的功能和作用，在更大框架之内的关系属性，在前后行动和事件结构中的语境意味、所处位置以及相对重要性。报道时并不知情的这种例子中可能还包括现在事件在序列中的作用（开头，结尾）、与前后情境的关系（一个小事件）、最终的效果和影响、在整个事件过程中的地位（高潮，主要转折点）等因素。

由于同步叙述报道的是事件发生时的情形，是现在各个时刻组成的序列或报道声音的直接体验，所以这个序列在整体上往往有一种补充和并列的性质，事件被并置或排列在一起。一个突出的例子是J. M. 柯依茨的《来自内地乡下》（1976），全书139页，分成266节。相邻事件之间不乏局部的连贯性，但是缺乏整体的统一性，因为系列事件在叙述过程中始终没有终结（上限）。在大部分情况下，只有通过回顾才能建立这样的上限。按理说，叙述者与行动和事件之间没有任何时间距离，他没有那种后来的外部制高点，从最后阶段的角度（譬如，英雄的奋斗获得成功或以失败的悲剧告终）观察和界定作为统一整体的被报道序列的结构特征。被叙述世界是一个形成过程，在被叙述的过程中逐渐显现，而不是一蹴而就的整体。这就是不能立刻从连续过程中抽出一个结构并从宏观统一性、情节或叙事主题描述它或指出任何"故事主旨"的原因所在。正如莫妮卡·弗鲁德妮克所说，不能同时既体验一个故事，又对这个故事进行叙述，或者

说，不能把自己正在经历的事情讲成故事，故事与正在进行的报道是两码事。原因在于故事的安排方式可以额外增加叙事的解释力量。叙事以回顾的方式解释事情何以发生，为事件整体提供一致的阐释（Fludernik，1996b，252—53；Ryan 1993）。在某一点上似乎显现的任何结构形式都只能是暂时的和试探性的，因为该结构可能被改变或者被事件推进过程中的其他结构所取代。在回顾叙述中，作者可能选择放弃自己的特权，不去说明行动的结果、对于人的意义以及总的作用，不去描述系列事件的结构和主旨。不过在回顾性文学叙述里，这些特权是内在的，因此对它们的放弃基本上是一种认知和审美决定。但是在同步叙述里，却没有这样的选择，至少是大大减少了这样的机会。

3.3　至于在任一特定时刻可能存在的各种替代选择和可能性，叙述者还说不出其中哪一种会被实际化，甚至它们的存在也仅仅是他认为可能的一种现象。对某些当前事件的性质乃至发生本身的不确定，不可避免地是同步叙述的一个元素，因为那些事件只是从目前情境推断出来的假设，言说者并不能肯定它们是否真的存在。相反，在任一特定时刻表达叙述者的意愿和希望的言语则至少会对被叙述世界再产生部分潜在的影响，对还未完成的过程的影响尤为明显。表达义务或命令的言语也能发挥充分的力量，因为所有指令都是在现在发出的，希望它们立即得到受话者的坚决接受。

结论：在被叙述世界里，同步叙述位于事实性与不确定性、实际性与虚拟性、本体性与纯认识可能性之间。因此无论这种叙述是认识性的（推测、关于可能真实的命题），还是以愿望和命令为指向的，都不可避免地要削减叙述者所声言的事实地带的知情类型和范围以及相应增加的情态力度和范围。通过时态-体式-情态模式，可以对同步叙述与回顾叙述之间的主要差异作出系统而合理的解释。

4

4.1　预示叙述（“未来时叙述”）是关于言说时尚未发生之事的叙事：预言、预测、预演、计划、推测、愿望、筹划，等等。这里的决定因

素是时间和情态，而不是体式。在特定话语世界或基础世界里，还没有可以体验或讲述的确切事实，无论肯定的或否定的都没有。叙述者或文本声音此时所做的事情就是预见，预示，建构。故事世界纯粹是虚拟的，计划、持有和描述的仅仅是潜在性或可能性，而不是有待体验或叙述的实际事实（所谓实际是指故事世界里面的实际）。一切都可以呈现为不确定的、潜在的或仅仅是假设的或纯粹信从的东西。事实、否定性事实以及可能性之间的语义区别仍然存在，但是包含此三者的命题却无一例外地从属于“可能”这一基本作用词。可能的事情很多，但是没有一件是确定的。预示叙述中的惟一事实是叙述声音在叙述时间的现在从事假想、编造或心里拟真的行为。这种行为产生了纯粹的观念建构（一种尚未存在的情境）。换言之，我们目睹着对尚未存在的情境的符号建构过程。在回顾性叙事以及同步叙事里，最主要的构成性程式是故事世界独立于叙述者及其知情和信从范围而存在，因为即使这种叙事被复原为叙述者的幻觉记录，它也隐含着这样的设想：故事世界里的某些事情是实际存在的。然而这一点不适用于预示叙述，因为在这种叙述里，本体论问题蜕变为认识论问题。确凿事实和反事实仅仅是被计划，而不是被报道，但是叙述者的意图、意愿、欲望以及他对被计划未来世界的讲解仍然具有充分的力量。

非常奇怪的是，预示叙述和回顾叙述都有能力呈现长久而详细的事件过程并使之具有整体统一性和叙事意义、因果联系和总体主旨，而这一能力在同步叙述中却受到很大削弱。其中的原因并不难发现。这两种形式都将言说者的时间位置放在被讲述或预想的事件过程之外，使他得以提纲挈领地把整个系列看做具有一定结构的完成了的整体；倘若放在一个未完成的系列中间，这样的事情显然是不可能的。但是从情态方面看，回顾叙述与预示叙述之间仍然存在着重大区别。

4.2 在预示叙述里，时态与情态基本上交织在一起（有人甚至会说，未来本身就是一种情态），这就为各种情态化叙事开辟了宽广的道路，它们都以未来为指向，都与经典的事实性原型相对立。我想用一种半严肃的语句分别对它们予以界定，然后加以较详细的讨论

和说明:(1)未来可能性的绝对式或"某个时候将会";(2)"这可能发生在你身上,或如果其他某事发生,就可能发生在你身上";(3)"希望这会发生在你身上";(4)"这样做便会引发随后的事件过程"。这几种叙事的主导情态可按以下顺序排列。首先是信从情态,言说者相信后面的事情可能发生。其次是假设情态,声言存在着行动的某种可能性或只要满足一定的前提条件,就会发生这样的行动。第三是祈愿情态,言说者希望某事降临在他的受话者身上。最后是义务情态,从宽泛的语言学意义上说,就是言说者将义务施加于受话者身上,指令他们进行或开始某些行动,使被叙述世界里的某些事件得以发展。从主导的心理官能来看,这是从认知官能经过情感官能向意志官能的运动。我们也相应地从潜在事件过程的轮廓或情节梗概经过中间阶段向正式定稿运动,对文本接受者发出指令,以实现预期规划。把叙事理解为对已然之事的事实性讲述,是与上述四种类型根本对立的;而把报道理解为对时间进程(即事件、行为、活动和过程序列)的描述,则仍然支配着未来指向的叙事,无论本体性报道或认识性报道,莫不如此。但是从(1)到(4)的话语类型会越来越不同:推理、条件、情感以及祈使。用约翰·塞尔的一套术语来表述,主导的言内行为类型相应地从再现(述愿)经过情感向指令运动。在未来式和条件式叙事中,文本里是否明确出现言说者或受话者,是可选择的,但是在祈愿式和祈使式叙事里,他们的出现是内置的,而且受话者作为信息的接收者和话题实体,自然是最基本的构成成分。从标准的语法形式看,上述四种叙事的主导情态分别表现为未来直陈式、现在条件式、现在虚拟式以及祈使式。现在我们不妨看当代文学中的几个具体例子。

4.2.1　苏珊·弗莱希曼(1982,30)提出,可以把未来话语看做人类投射各种情态化观念的一个时间屏幕,譬如可能性和不确定性,这些观念植根于现在时间,投射人们现在体验的希望和担忧,它们不属于客观的本体论范畴。这一语言学见解在克里斯汀·布鲁克-罗丝的小说《阿玛尔伽门侬》(1984)里得到了绝妙的体现。这个第一人称叙事是由言说者在面临大学裁员而不得不提前退休时所建构的未来生活可能出现的各种情节梗概组成的。该叙事里的惟一事实性元素是

言说者现在的焦虑状态以及她正在进行的规划和思考活动。所有的叙事命题都与未实现的状态和事件有关:用将来时动词或情态助动词(可能、或许、应该、将会、也许)表达的未来或未来条件。在故事世界里或进行各种选择的过程中,不存在任何包括或排除被规划序列的问题,《阿玛尔伽门侬》的整个世界悬吊在本体性地狱的上方(用Brian McHale的话来说)。人物的话语与叙述者的话语是有区别的,它们固然指涉过去和现在的事件,但其指涉方式是质询的或否定的,就像布鲁克-罗丝说的那样,仍然觉得什么也没有或什么也没有发生。由于未来在本质上是不确定的,所以从共同的现在节点上可以滋长出若干条并列的或然性分支,结果产生了典型的以"可能(a或b或c)"为标记的叙事结构。现在我们便可以谈一谈未来式和条件式了。

4.2.2 我们知道,所有开放式条件句(如果p,则q)都由前后命题组成(亦即传统语法所讲的条件从句和归结从句)。从我们现在讨论的语境看,前项命题确立一种可能出现的未来情境或事件,后项命题则描述此后可能发生和出现的事情。换言之,p和q被纯粹看做未来的可能性或设想,而非事实。因此,对纯属可能性的未来事态的描述便构成最小限度的事实性和最大限度的条件性,后续事态是完全开放或未予规定的,是存疑的假设或没有结论的前提,简单地说,就是"如果p,则什么?"卡尔维诺的小说《如果冬夜里一个行人》里的章节标题所生成的就是这种可能发生的故事:"如果在一个冬天的夜晚,一个行人……倚坡而歇,看着坡下草木葱茏……那里等待他的是一个什么样的故事?"

与此相反的一种情况是瑞士裔德国作家E. Y. 梅厄的小说《在特鲁伯沙享》(1973),它的开头假设被删除了,但是很容易恢复,对后续可能事态的描写也很详细。小说由一个潜在的叙事构成,逐日叙述一个无名氏旅行者"某人"(非限定单数代词,等于任何人)的活动,他可能、也许或将会在艾蒙塔尔的一个小村子里渡过短暂的圣诞假日(12月27日到1月3日)。被略去的是一个屡见不鲜的前提:"如果一个人在这个季节去特鲁伯沙享度假,他将会……。"这个"某人"的活动,从他乘坐火车出去到回来,几乎全部用虚拟式语气记录:"他

可能会……"；背景、环境以及他的合作施事莫不如此："可能会起风，可能会天阴"，或"大部分乘客可能已经准时上车"等等。这个"某人"不仅进行一般旅行者都会做的典型活动，譬如身背行囊，他也进行特定的或独特的活动，譬如在某时阅读某本书的某个段落；而对这些活动的表达却毫无例外地是假设性的，好像说"这是对可能情境和事件进程的描述，是对一个人可能会做的事情的描述"，并不是对实际化的事实的报道或认定。彻底避开直接引语，以间接方式报道所有言语，这在德语里只能用虚拟语气，它会使被叙述对象的纯粹潜在性得到进一步加强。"某人"这个代词既可以复原为第一人称叙事，也可以复原为第三人称叙事，然而相关的行动和情境却不能被自然化为传统的叙事形式，因为它们只是怀抱的可能性而已，并不是已确认的事实。梅厄还非常明智地选择了"应该会"这样的形式，它表达了介于"肯定已经"与"也许已经"之间的一定程度的可然性。

在玛格丽特·杜拉斯的小说《死亡的疾病》(1982)里，"如果"从句和"那么"从句的使用也很频繁。这个将会有的故事通过现在条件式，描写一个无名氏"您"(单数阳性)与"她"的相遇以及他们之间关系的各个阶段的某些可能情况，然后用现在时继续描写这种关系的具体场景，这样就形成"可能情况"与"实际情况"、"如果"与"就会"的交替重复。换句话说，条件句建立起行动的某些可能性或可然性，现在时场景则深入探讨那些预期的结果。但是事实部分以及整个文本的基本框架始终是条件式的，这使叙事里的实际条件建立在开放的假设可能性的实现之上。例如："您应该不理她……您可能/也许已经付了她钱"，句中的情态动词和条件式结尾都表示一种假设性，接下来是："她每天都可能来……她每天都来"等等。然而，"您+条件式"结构也可以视为将要饰演男性角色的演员一套拍戏或舞台指南，一套舞台程序，一个脚本，或一个条件式故事。根据这一阐释，事件的条件性是与一个用现在时描写的预想出来的奇幻世界或假扮游戏相联系的。由于实际的男性读者利用了"您"所指的普遍可能性，所以还可以作出第三种相关的阐释：该文本实际上是个系列指南，指导读者如何从始至终想像与一位不知名的女人的恋爱关系。在后两种读解里，信从成分显然溶进了义务成分，甚至被后者所取代："您"的

应做之事将故事带入个体想像或公众排演的虚幻世界。

4.2.3 产生以未来为指向的叙事话语的那个声音可能不仅对潜在情境和事件过程进行推断，而且表达他对这些想像情境的态度：期望它们发生，希望某个特定个体能具有某种特性，能言说、经历和做某些事情。只要那个个体是个人化的，是一个具体的受话者，我们就会将指涉世界（唤起的故事）、情感因素（言说者对其规划的真实世界的态度）以及意动成分联结在一起，因为这些命题是为了影响受话者的未来命运而表述的。在杜拉斯的小说里，对义务成分的读解是可选择的，我们面对的显然是一个介于情节梗概与剧本之间的内在的叙事。让-米歇尔·雷诺的《致一位佩雷克文化人》便是一个难得的例子，这个文本的扩展基础是言说者对其受话者的期望："但愿您的结论是……但愿您能坚持……但愿您说……但愿您是……但愿学校组织过这样的讲座……但愿这是一个美好的夜晚……"等等。至少在法语里，重复使用一种动词形式（虚拟式现在时），而且重复使用一种措词，会使我们不致沉迷于可能会有的现实，抱住它的纯意愿性不放，置它的实际状况于不顾。该作品的标题本身也反映出这个生活故事的规划性或意愿性："致"包含着向前的意思。因此从整体上说，文本描写的是一个未来项目，而不是已经完成的东西。该文本也像标准叙事一样，其宏观语义涉及的是事件的推进过程。但是它不再具有标准叙事的逻辑形式，即真值状况（真、假、可然性）或认识形态所依托的一系列申说、断言或命题。

4.2.4 在表达对受话者的意愿的叙事与表达受话者必须进行某些活动从而生成以他为主角的故事的叙事之间，并没有很大的距离。譬如以祈使句构成框架性从句的叙事，就是这样的显例，因为它们本来就是以未来为指向，针对某个受话者，表达言说者对被指涉世界的意愿。洛丽·莫尔的小说集《自助》（1985）由六个短篇组成，其中的一个女性人物——也许是个少女，也许是个成年妇女——置身于离婚母亲、情人、丈夫和立志追求的文学事业之间，她得到如何应对这一情境的指令。她的行为目的是为了实现某些特定状态或某些目标。这些开头指令的完成使相应的个人之间的关系得到发展，这一系列场景是用现在时或将来时描写的，间以进一步的指令，构成被规

划事件的推进序列。于是,指令与被规划的行动相互插入,一起产生了接受指令者的可能存在的生平经历,其行为事项要么包含在指令之中,要么是指令的结果。祈使形式与直陈形式不断重复的相互插入产生出一种杂交的文本类型。当两种形式的内容都与女主人公的时间情境的推进相关时,祈使成分不具有真值功能,而直陈成分则具有这样的功能(参见 4.2.3)。关于指令问题,还有两点需要说明。一,指令总是针对尚未发生的事情。莫尔小说集的标题(《自助》)以及其中单篇的标题("……指南"、"如何……")使我们意识到故事的起点是一个有待上演的剧本,而不是已经完成的事件。二,指令无疑具有言内力量,但是它们可以执行,也可以不执行;即使执行,也未必能产生预期的结果。按照一套指令得到的任何结果都只能是一种猜测,而不是事实。而且在莫尔的小说里,即使"您"严格执行刻写在文本里的那些指令,后面的事情和关系也避免不了失败的结局。最后应该指出,莫尔偶尔会发出一组可以替代的指令,譬如"起初是在一堂课上、一个酒吧间、一个旧货摊上与他相遇",以此强化被叙述对象的潜在性。

5

5.1 全面体现抽象系统所限定的时态、情态和体式的选择范围的文学叙事,是确实存在的。然而抽象系统本身并不偏向那些总是存在着的可能性中的任何一项,因此无论回顾叙述在历史上的兴盛,抑或同步叙述和预示叙述在当代的兴起,都必须通过心理、审美或普遍文化性质的语境、认知或语用因素来解释,而不能用内部的语义因素来解释。所有这样的解释都具有一定程度的思辨性,因为其基础不是广泛的经验研究,而是读者的直觉。所以在我看来,独尊回顾叙述的做法,其动机是读者既想看到封闭,又想看到充分的展示,期望得到确定性、总体化意义以及整体的一致性,这一切只有通过虚构的回顾叙述才能获得,最好是各种全知式叙述。在这类叙事里,可以看到不断并置起来的两个层面的时间、信息和意识。在框架内的或嵌入的层面上,我们看见叙事施事的生活在当前时刻或当前阶段上顺

次展开。他们在任何阶段上对先前事件的了解和理解都是不完整的和/或错误的。他们在每个时刻的一大部分精神活动都是为了表述并理解发生在自己身上的事情。他们还不遗余力地对自己未来的生活进程作出规划。叙事施事还不断地对自己的未来命运作出计划、打算和期待，而且通过发出要求、命令和指示来操纵自己的人际环境。一言以蔽之，他们以某种不确定的有时甚至是错误和无知的基本方式存在着。而在嵌入或框架层面上，一个文本声音或个体化的叙述者对叙事施事的所有情境以及行为结果和预期目标的实现（和未实现）都有肯定的、全面的和正确的了解。对于这个声音或叙述者来说，整个事件过程是已经过去的、完成的、从外面看的事情，叙事施事所规划或想像的各个时间阶段此时都已成为追忆的对象。这样一个叙述者自然会且完全有理由作出回顾性的反思和评论，根据最终结果对情境作出评估。先前是叙事施事对自己置身的情境的意义和连带反应不确定，现在取而代之的是回头看的叙述者对一切了如指掌。两种认识态势之间的不断张力和并置将两个世界的精华提供给回顾性叙事的读者，使读者得以认同叙事施事的暂时处境或困境，关注这个人物，随时了解人物的精神状态，同时高于人物或超脱于人物，因为他从叙述声音获得有关这种处境及其后来结局的全部信息，这是一种后见之明。加西亚·马尔克斯的《百年孤独》的开头一句堪称这样的范例："许多年后……奥雷利亚诺·布恩迪亚上校会记起那个遥远的下午……"

5.2　不言而喻，同步叙述却没有这种优越的叙述者视角以及读者了如指掌的知情状态。单一的视点取代了不断进行现场观察和事后回顾的双重视点，事件的展开和演化成了无法确定的未知数，得不到回顾的纠正和弥补。如此剥夺虚构叙事的最大特权，其动机是什么？人们可以想到许多理由来解释当代艺术家何以偏爱这种限制性很大的方式。首先，与一种真实观本身有关，认为知识对象并没有统摄性的宏大结构或支配性的规律，它们只是由一些瞬时事件和状态组成的几近随机的序列，它们之间顶多只有一些局部的联系。另一个动机性的因素是有关人类心灵的机能以及我们能认识什么、认识多少、如何认识的认识论或心理学假设，以为我们总是置身于事件中

间，处于认识事物的过程当中，该过程只是一些零散断片的连接，其信息是极不完整且往往是假设的，这些一鳞半爪的观察并不能整合为具有认知意义的整体。因此我们总是"在路上"（海德格尔语），在求知之路上，但是永远不能达到真知。更重要的是，这个过程像我们的意识一样，永远在展开，对它的任何封闭或封顶，都只能是人为之举。不难看出，同步叙述确实是传达这种思想的最有效的艺术手段，它既没有本体论的封闭，也没有认识论的封闭。这一切都有力地解释了罗伯-格里耶的观点，他坚持认为，与回顾性叙事相比，第一人称现在时叙述是一种更为真实或逼真的叙事方式。

广播和电视报道的影响提供了另一种不同的动机。上一代人目睹了这两种媒体中大量增加的现场即时报道（现场直播），报道者看到什么就说什么，行动与叙述几乎是重合的，根本不可能知道（相对于规划和事前计划）接下来会发生什么。电视在当代文化中的主导地位也许已经修改了读者的基本审美规范，譬如何为有效的、令人信服的乃至自然的叙述方式。电视媒体的新常规或核心程式是"一边生活，一边讲述"（新闻插播，现场直播），而不是"先生活，后讲述"，这种新常规已经从实际世界的话语进入虚构叙述的领域。最后也许还有一种偏见因素，总以为"正在过的生活"比"追忆中的生活"更可信、更生活化、更直接（M.-L. Ryan）。

同步叙述的动机也可能来自一种文学叙事观，认为文学叙事是作者的生产与读者的欣赏的相互交流。事件与报道的同时性类似于实际世界里的艺术世界的产生过程。作者构想并写下他所构想的世界，构想的世界便在构想的同时产生了。罗伯特·库弗的短篇小说《魔术扑克》（1969）的开头便是一个很好的例子："我徜徉于这个岛上，同时发明出这个岛。"实际上，被叙述世界总是呈现为各个阶段，呈现为一系列发明或表达的"此时此刻"，通过词语化一并获得外形和内质。

"此时此刻"等式的另一边是读者（无论写入文本的或实际的），情况要更复杂一些。大多数文学叙事（当然不包括元小说）都力求建立一种假扮游戏，让读者在游戏的限度之内当真以为某些事件发生了，以为某个叙述声音正在对这些事件进行报道，以为他（读者）能够

甚至应该关心事件的施事以及事件的结果，与事件施事发生情感关系等等，从而“卷入故事里面”。（关于“假扮”概念，参见 Walton 的经典性研究[1990]。）人们很可能会说，读者面对的不是回顾性叙事的那种周全的总体把握，而是在事件发生当时当地进行的现场直接报道，这就增加了读者投入、卷入或参与假扮游戏的深度和力度。作为游戏参与者的读者可以想像事件展开时他就在彼时彼地，但是直到最后才能知道事情的结局。这种现场直接性始终是戏剧和故事片让人忘情投人的主要原因，它们很少使用正叙的场景。这显然只是一种游戏，因为读者完全可以跳到文本的最后一页；但是只要他置身于游戏当中并遵守游戏规则，他对游戏的专心投入和自以为亲眼目睹的幻觉就会得到分阶段展开的同步叙述的加强。

一概而论地说同步叙述具有无与伦比的让人沉浸其中的力量，显然是大可怀疑的；不过，这样说至少对于一种叙述方式是行得通的，这就是第二人称叙述。统计数据表明，大多数第二人称叙事确实是用同步方式写的（关于该问题，参见 Fludernik 1994）。作为这种叙事的施事的“你”们中既有卡尔维诺《如果冬夜里一个行人》里被迫进行阅读活动的全称代词“他”（阳性单数），也有布铎的《修改》（1957）里高度个体化的有名有姓的主人公。但是对于所有的第二人称叙事来说，读者只有把“你”既看做当前叙事活动的受话者，也看做被叙述事件过程的主人公，才能使假扮游戏进行下去。如果事件和行动与正在展开的叙述和接受过程同步或并列，读者就更容易自然地进人主人公的角色。向一个全称的“你”（这一次是阴性）指示下一步怎么做和如何继续进行，会进一步加强情境的直接性和迫近性，让人仿佛觉得读者就是假扮游戏的参与者，应该由他决定下一步轮到什么事件，洛丽·莫尔的《自助》就出现了这种情况。“你可以”和“人们也许会”分别是杜拉斯和梅厄的叙事里的支配性方式，也可以说它们是在邀请读者与文本所描写的情境和活动进行想像游戏，使读者们成为这样的“你”或“人们”。包含祈使式或第二人称祈愿式和条件式的故事“鼓励读者想像那些虚构的场景，最终诱使读者与主人公相认同”（Fludernik 1996b, 261）。再者，通过所有这些形式，硬性地建立起一个虚构的场景及其背景、情境、主人公和故事。这一发明过程或通过

词语设定一种现实的过程在这三种形式里都得到了突出的表现。因此，叙述声音的活动是生成故事，而不是对假定为先于或独立于语言创造活动的事件进行报道(Fludernik 1996b, 262)。

5.3 指令和连续的选择接着会把我们引向与预示叙述相联系的开放或尚未确定的多种其他选择。将来式和条件式叙事的最深刻的动因来自我们的文化对虚拟之事难以割舍的热情。对某种可能的未来生活故事进行规划，对某些一般而言可能发生之事或某种条件下发生之事的推测，都是人类从事的活动。在当今世界，这样的活动更得到甚为流行的所谓“后现代世界”的推波助澜，真实世界被视为可以对事件过程进行多项式替代的领域。于是，真实世界便成了一个至少包含着部分不确定潜在性的空间，这个空间就在我们身边，或我们始终存在于这个空间。对所有领域的多种可替代复杂规划或未来情节梗概的表述和游戏是受计算机技术推动的当代思潮的结果，人们认为能够同时考虑多项选择，几乎可以说一切都是虚拟。布鲁克-罗丝的《阿玛尔伽门依》(4.2.1)戏仿了那群我们每天都会遇到的预言家或未来学家，这些经济的、社会的、政治的、军事的以至环境的预报员，对未来都有不同的设想。人口不断膨胀，再加上千禧年的歇斯底里，似乎此时此地的主要工作就是生产和消费如此多样化的未来景观。布鲁克-罗丝的小说显然巧妙地利用了这种盛行的思想和存在方式。

6

6.1 现在是对以上讨论所蕴含的某些更为普遍的理论意义进行总结的时候了。各种叙事可以在时态-体式-情态这一语言学模式的基础上整合起来，无论理论的一般思考，还是实际的文学行为，都证明这样做不仅是可行的，而且能够使广泛的现象呈现出一种有序感和整一感，一种内在逻辑性，而经典叙事学的工具却没有这种整合能力，这一点我相信已经讲清楚了。我们讨论过的所有现象形成一个连贯的系统，首先从回顾叙述过渡到同步叙述，然后从同步叙述过渡到预示叙述，现在也可以描述为从事实性和完成式叙述过渡到展

示性和未完成式叙述然后过渡到纯潜在性或可能性叙述的系统内移动。用技术语言来表述，就是决定性作用词首先从时态移到体式，然后从体式移到情态。虚构范围之内的叙事行为相应地首先从关于已存在状态和事件的事实性讲述和评论移到对叙述声音正在经历的事情的直接报道，然后移到对可能情境的实际规划或心里拟真。从心理完形到实际预示，要经过一个定形的中间阶段。义务和祈愿情态不受指涉过去情境的叙事行为的影响，它们逐渐获得充分的力量，甚至会变得像可靠的或真实的功能形式一样重要。经典叙事模式以回顾叙述为中心，不会把体式和情态放在叙事命题的决定因素当中，因而它只是以时态-体式-情态为基础的模式中的一种，而这种模式的实际范围更大，概念更丰富，理论力量更强。该模式的另一优势是将迄今为止一直被忽视的叙事学的两个不同方面关联起来：即可然世界的语义研究和叙述及叙述者的类型研究。关于这种关联的必要性，戴卫·赫尔曼在一部近作里具体谈到聚焦问题时，也有所涉及(1994a)。从我们提出的模式看，附属于所有叙事命题的时态作用词、体式作用词以及情态作用词的特定性质是发挥叙述声音对被叙述事件的认识功能。

6.2 最后一个问题：文学叙事到底是"怎么回事"？换句话说，文学叙事不可或缺的构成因素或要素是什么？叙事性表现在什么地方？专家们的答案往往集中于讲述方面或被讲述方面。热奈特侧重考虑讲述方面，他坚持认为构成性的基本要素是叙述行为，而不是任何具体的被叙述内容。哲学家肯道尔·沃尔顿从一条完全不同的路径独立得出了相同的看法："关于虚构之事的一个首要真理也许是，叙述者以虚构的方式说出或写下文本上的词语，舍此别无解释，这可能是惟一的解释"(1990, 372—373)。在被叙述方面，杰拉尔德·普林斯也坚持认为，叙事性存在的充分必要条件是，在文本所再现的时间进程里，分立而具体的情境和事件(行为、活动、过程)根据某种相关性原理在一定程度上相互连接或关联起来(G. Prince 1982, chapter 5)。

我提出的模式与上述两种观点有一些区别。没错，所有的(至少大部分)文学叙事都既有叙述声音(与观察位置相联系)，也有形成这

个叙述声音的话语主题的某些时间环境。但是在时间中的讲述者兼观察者与时间性的被讲述内容的关联也意味着文学叙事所依据的基本模式不可避免地是人类在时间中体验事物时的复杂性；用叶芝的不朽诗句来说，人类所体验的是“过去之事，眼前之事，将来之事”。说得直白一些，文学叙事仿拟的对象是心灵对时间环境的再现或测绘时的基本的认知因素——时间视角和心理态度（M. Turner 1996）——以及可能对这些因素作出的各种不同配置。这是一种认知主义观点，依此观点，文学叙事、尤其是叙述声音的话语，向我们展示了人类心灵作用的各种模式，建构了对动态情境的各种不同的内部再现（认知图谱）。如果真的像玛丽·露易丝·普拉特（1977）早就说过的那样，文学文本基本上都是展示性文本，那么文学叙事所展示的不仅是建构过程，而且包括所建构的各种成品。按照雅肯道夫（1996）的观点，动态情境是人类认知结构活动的一个主要对象。这些活动的产物是人类的各种概念结构或精神建构，体现了动态情境将有关其时间状态和真实地位的印象留在人类心灵里的不同方式。虚构叙事不受现实性的限制，因而成为练习和研究叙述活动以及全面审视所有可能产生的叙述产品的理想领域。现在，只有通过符号学途径，其中当然包括自然语言的表达形式，才能看到各种精神建构。前面探讨的时态-体式-情态的各种配置是通向所论各种精神模式的一条主要途径。

我已经表明了这样的观点：所有的叙事都包含一个叙述声音或言说位置。但是倘若我们接受查特曼（1978，chapter 4）和班费尔德（1982）等人的观点，认为还有无叙述者的叙事或曰“非叙述的故事”（non-narrated stories）（查特曼语），那会怎么样？值得注意的是，无论标准叙事，还是无叙述者叙事——例如那些完全由一个或多个叙事施事或自我的无框架和无中介的心灵独白构成的叙事，它们的关键因素都是对动态情境的加工、心灵再现（时态、体式、情态）以及尝试性阐释。以亚瑟·施尼茨勒的同名小说《古斯特少尉》为例，主人公古斯特少尉心里想的全部是最近过去的事件、自己的当前处境以及多种可替代的未来行动。按照时态-体式-情态理论，两种叙事之间的对立仅仅涉及最高层次的时态、体式和情态所规定的来源或依据，

而这些规定本身在两种叙事的构成过程中都起着关键的作用。

这一观点可以从诸多学科领域得到支持。杰罗姆·布鲁纳从认知心理学得出这样的结论："从叙事方式得出的结论是……建构可变视角，使经验成为可理解的东西"(Bruner1986, 37)。来自语言学领域的支持主要体现在最近出版的一些认知语言学著作，尤其是兰盖克(1987;1991)、查福(1994)、M. 特纳(1996)、福科涅(1997)以及库利奥里和乔里的里尔学派的著作(例如库利奥里出版于1978年和乔里出版于1987年的著作)。更直接的支持也许是莫妮克·弗鲁德妮克的一部颇为全面的近作《一种"自然的"叙事学》，其基本主张是，叙事性是对经验性而非行动和事件本身的符号再现；经验性本身是世界中的个体人类意识对世界进行的一种中介活动。如果我们把注意的焦点置于叙述声音(或内心独白的发出者)，视之为一种中介意识，并把时间性视为该意识及其所加工的事件世界以及二者间关系的必然特征，那么这里提出的模式就完全可以作为弗鲁德妮克建构的更大工程中的组成部分。

第五章 “说话，朋友，进来吧”：花园路、人工智能和认知叙事学

曼福雷德·雅恩

20世纪60年代后期到70年代的经典叙事学从根本上讲是得益于结构主义的——结构主义的图示模式、结构主义的各种形式主义追求、结构主义从语言学借来的工具箱，叙事学的师生们对这些特征一般都持赞赏的态度。然而遗憾的是，经典叙事学开疆拓土的工程很快就撞上了解构主义者和后结构主义者，他们断然抽去叙事学颇为惬意地依据的那些常识公理的根基。后经典叙事学对此的回应是开始了一系列的整治和修复工作。从80年代后期到90年代初期的趋向表现为重新评估叙事学的术语，从整体上拓宽视野，越来越关注叙事的主题方面。叙事学不再像以前那样洋洋大观，而是延伸出许多分支，举其要者，有女性主义叙事学、历史纪撰叙事学、可然世界叙事学、“自然”叙事学乃至后现代叙事学。

在很早阶段出现的另一个调整是更具体地思考读者在叙事语法中的作用，对这一问题的恰当探讨首推斯托恩伯格(1978)和佩里(1979)的动态阅读研究。这些研究者探询的是一种认知叙事学，本文在这一目标下进行“过程转向”(process turn)，以与认知语言学、语篇分析以及语言文体学中已经出现的过程转向相对接。本文的入手点是名声不佳的“花园路句子”(garden-path sentence)，这种句子带来出乎预料的处理上的困难。心理语言学方面的著述已经表明，花园路现象也存在于某些类型的谜语、笑话和故事中，显然也涉及常见的纠错和再分析程序。我

要提出的观点是，这些文本使研究者注意到迄今几乎不为读者和叙事学家所知的许多有趣的认知机制。

在托多洛夫打造新词"叙事学"(narratology)的那一年——1969年，法国的叙事结构分析(analyse structurale du récit，这也是1966年的一期《交际》专刊的标题，它起了开风气之先的作用)已经撇掉了20世纪早期的标准化诗学的压舱物(Lubbock 1963，[1921]，Beach 1932)，并且按照索绪尔和雅可布森的教导，已经开始将叙事分析的基本单位分离出来，探究语段和范式关系，将对象现象予以分层和分类。70年代，许多叙事理论家又从乔姆斯基的生成语法得到启示，用"深层结构"和"表层结构"思考问题，将表述一种"叙事能力"(narrative competence)的普遍语法定为自己的惟一目标(Greimas 1971，Füger 1972，Culler 1975，G. Prince 1982)。经典叙事学的主要成功来自热拉尔·热奈特的著作(1980，1988)，尽管他认为自己只是在比喻的意义上使用语法术语。热奈特的同行们喜欢从所有叙事中提取共性的东西，他们有意回避对具体作品进行细节分析(Culler 1975，120)，而热奈特却把理论阐述与他所称的不可回避的"普鲁斯特学"(Proustology)结合起来(1988，12)。热奈特的二合一工程确实令人信服，他的《叙事话语》很快就成了"应用"叙事学研究的样板，他的术语成为这个学科广泛采用的专业工具。

然而，经典叙事学的开创阶段为时不长。当解构主义和后结构主义于1970年代初期登场之后，结构主义的那些看似常识公理的概念和假设便纷纷落马。依后结构主义者们看，统一的结构这种想法不啻将批评家封闭在一个金鸟笼里，因此明白人的首要任务是千方百计逃出来：以无中心化制服中心化(Foucault 1972)，以开放制服封闭(Spanos 1977)，以异质性制服同质性，以意义游戏制服贫困化的"正确"阐释(Derrida 1972)。相比之下，叙事学的方法和目标都显得有些幼稚和苍白，许多人甚至认为该学科是"古结构主义的遗物"(Chatman 1993，59)。但是叙事学的冲力并未用尽，而且它那个强有力的思想工具箱——后结构主义者的眼中钉——成为许多杰出著述的基础(例如，Nünning 1989年关于乔治·爱略特的著作，Edmiston

1991年研究18世纪法国小说的著作，Collier 1992年研究Patrick White作品的专著，Stevenson 1992年关于现代派小说的文章）。从80年代后期到90年代初期，还出现了对术语和概念的批评重估（Chatman 1990），整体视野的拓展，尤其是更大范围内的文本类型得到了接纳（Pavel 1985b，Cohn 1990，Bal 1990，Branigan 1992），人们越来越倾向于把技巧方面与主题方面结合起来。此后，该学科便延伸出女性主义叙事学（Bal 1986，Warhol 1989，Lanser 1992）、历史纪撰叙事学（Cohn 1990）、历史纪撰虚构叙事学（Nünning 1995）、可然世界叙事学（Ryan 1991，Ronen 1994）、"自然叙事学"（Fludernik 1996b）以及后现代叙事学（Hutcheon 1988，McHale 1987），姑举几个重要的分支。从方法论方面的进展看，经典叙事学偏重非历史性或泛时间性，而当今的后经典叙事学则积极开辟一条历史的或历时的路径；许多第一代叙事学家坚持某种基本的（或分析的，或组合的，或"倒置的"）方法（Chatman 1975，234；Lanser 1981，35—36；Genette 1988，129），而当今的后经典叙事学家们则喜欢综合和整合的观点（Cohn 1981，Stanzel 1984）；最后，经典叙事学采取一种整体的和回溯的态势，而当今的趋向则越来越明显地沿着斯托恩伯格和佩里划出的路线，探讨阅读过程中的动态认知机制。

本文选取后一条路线。它有意而为的"过程转向"是与认知语言学（Bever 1970）、语篇分析（Brown，Yule 1983，chapter 1.3.3）以及语言文体学（Fludernik 1996a）等领域中发生的转向相呼应的。"花园路句子"是可以说明"作为过程的语篇"（discourse-as-process）与"作为产品的文本"（text-as-product）相对立（Brown，Yule 1983，24）的一个关键性的语言学测试个案，这种句子使读者陷入失败的处理过程，要求重新分析，以恢复其实际的结构和意义。有趣的是，引发花园路效果的认知机制恰恰就是使日常语句的理解毫不费力的认知机制。这些认知机制是普遍存在的，而且霍克特（1977a，1977b）等研究者早就注意到谜语、笑话和故事里也存在着花园路现象。本文将追踪这一不断扩大的花园路现象之环，首先看一看对花园路句子所作的认知研究，介绍一套基本概念和模式，然后讨论几个花园路笑话和谜语，最后分析两篇花园路小说（James Thurber 的 "*The Secret Life of*

Walter Mitty"和 Ursula le Guin 的 "*Mazes*")。由此得出的叙事学结论几乎完全归功于迅猛发展的文学理论与人工智能之间的富有成效且前途无量的跨学科交流(Colomb, Turner 1989, Schank 1995, Ryan 1991, Cook 1994, Duchan et al. 1995, Herman 1997a, Jahn 1997)。

1 从语言学角度看花园路句子

20 世纪 60 年代的描写语言学为自己制定的目标是：找出母语言说者的语言能力系统。言说者如何建构句子的生产方面和听者如何听懂句子的认知方面，被一并看做不太相关的"表现行为"而不予讨论。能力语法(competence grammar)所依据的是一套强有力的检验程序：一个理想的母语言说者应该有能力决定某个特定句子是否符合语法。尽管人们承认句子的"接受程度"是有差别的，但是又认为这些差别属于表现方面，因面是微不足道的(Chomsky 1965, section 2)。然而当彼弗(1970)终于开始考察"语言结构之认知基础"时，他已经能够举出许多句子，说明语法判断与接受判断之间的严重矛盾。尤其突出的是下面的亦即现在通常引用为经典"花园路"的这一项：

(1) 驰马过谷仓倒下。

The horse raced past the barn fell. (Bever 1970, 316)

粗读一遍(亦即按照一般读法)，例(1)似乎不合语法，意思含糊，不可理解。但是如果把该句视为一张多种图形拼成的墙纸，凝视一会儿，就会出现奇迹，它会"改变结构"，读作"驰过谷仓的马倒下了"(The horse THAT WAS raced past the barn fell)，其语法结构完全等于"被赶着跑过或骑着越过谷仓的马倒下了"(The horse sent / ridden past the barn fell.)(Bever 1970, 316)。当然，显面易见的认知差异在于例(1)迷惑读者作出一种很难修复的句读处理。

自从马库斯首次使用(Marcus 1980, chapter 9)"花园路句子"这

个术语以来，这种句子就成了认知科学，尤其是句法分析理论和心理语言学的流行课题。[①]句法分析理论家们发明花园路句子，是为了检验他们的句法分析规则，心理语言学家们用这种句子探测认知策略的力量和局限，而经验派研究者们则用以分析眼睛的运动和阅读时间等数据。贯穿这些不同研究焦距的一个基本相同的对象是一般的花园路结构。用来限定花园路的"问题空间"(Minksy 1979,22)的一些主要分析概念可以通过例(1)与下面例(2)的比较和对照得到最好的说明：

(2) 他们告诉男孩那个女孩遇到那个故事。
　　They told the boy that the girl met the story. (Fodor, Inoue 1994,409)

例(2)像例(1)一样，以一个毫无疑义的起始域(initial region)"他们告诉男孩"(They told the boy)开始。紧挨起始域的是一个时空歧义域，即"那个女孩遇到那个"(that the girl met the)，由此进入了花园路——大部分读者会错误地把这个句子当作间接引语往下读。然而，并非所有的歧义都有效，因此歧义域只是一种必要条件(如果……就……；参见第2节)。事实上，读者只是在按照某种认知优先选择(cognitive preference)去读解特定的歧义域并在得到"正确的"读解之后丢弃前面的读解时，才陷入花园路的。例(2)中 that(补语化成分或关系代词)的歧义是功能性的，回过头来看，它就是"错误之源或之始"。然而，歧义域持续存在的原因就在于没有明显的标记表明例(2)的实际句法与其表面的样子不同；读者十之八九会继续选择不正确的间接引语读法；但是最终会认识到错误所在：例(1)中的"倒下了"似乎是额外的无所归属的成分，阻止语句和语义的闭合；例(2)的读者碰到某人"遇到一个故事"这样的蹊跷语义。例(1)和例(2)显示，花园路"症状"表现为多种形式，而且一般而言，花园路症状与其错误根源并没有明显的联系，正是这一点使问题变得复杂起来。

语言学家们通常都喜欢造出一些"实在无法处理的"(Pritchett 1988,540)花园路句子，实际上并非所有这类句子都那样难以处理。

经验派所用的花园路句例旨在表明阅读时间和回头看的时间是随着句子的内部因素和语境因素而变化的。[②]花园路的“险峻感”或“持久性”通常是因人而异的，所以修复起来要么“容易一些”，要么“困难一些”(Fodor, Inoue 1994, 411)。为方便起见，我们不妨采用一个粗略但现成的尺度，将有时或潜在地引起误读的句子(如 3a-b)划为低难度的一类，中间是平缓的花园路句子(4a-b)，把无法处理的花园路句子(5a-b)划为高难度的一类。本人还采用心理语言学文献的一般做法，用省略号表示症状起始的位置：

(3) a. 他们知道面包店的女孩……饿了。
They knew the girl at the bakeshop... was hungry.
(Fodor, Inoue 1994, 417)
b. 那个老人的杯子里倒满了……雪利酒。
The old man's glasses were filled with... sherry.
(Schank, Birnbaum 1984, 215)

(4) a. 约翰启动汽车后……停到路边。
After John had started the car... pulled up to the curb.
(Hockett 1977b, 238)
b. 没有她的投稿……没有投来。
Without her contributions... failed to come in.
(Pritchett 1988, 543)

(5) a. 驰马过谷仓……倒下。
The horse raced past the barn... fell.
(Bever 1970, 316)
b. 法老儿子的女儿是……法老女儿的儿子。
The daughter of Pharaoh's son is the ...son of Pharaoh's daughter.
(Fodor, Inoue 1994, 411)

例(3a-b)中的花园路并不长，而修复的路径也是常规性的；例(4a-b)中句子的修复有些困难，但并非不能修复；例(5a-b)是“最突出的花

园路句子"(Fodor, Inoue 1994, 411),可以说,普通读者无法迅速而满意地说出它的含义。③尽管这样划分只是一种权宜之计,有过于印象化之嫌,但是语言学家们按照某种规范挑选出的这些句例似乎有些偏难,"人为"痕迹明显(Marcus 1980, 218),充其量不过是一种普遍现象的极端例子而已。其实,在废纸篓和初稿里,也可以找到许多自然地出现的花园路句子。

到现在为止所讨论的句例无论是自然的或人为的,容易的或困难的,都足以表明在一个孤立的句子里遇到的花园路现象,其主要特征是歧义、优先选择以及症状。本文接下来要讨论的问题是,这些因素在人工智能研究的认知模式中是如何形成的。

2　人工智能方法:框架、脚本、优先规则

在自然语言的理解方面所做的人工智能研究可以分为工程学和认知科学两个方向。人工智能认知科学的研究者们致力于设计认知模式,而人工智能工程学的研究者们则试图让计算机程序有效地模仿人类的认知能力。20 世纪 60 年代,计算机自然语言处理器(CNLP)的设计和应用取得了长足的进步,引起了人们极高的希望,得到了实质性的资助。不久,早期版本的 CNLP 就能够进行充分的句法分析了,有一段时间人们甚至相信,只需一部双语词典和一套合适的转换规则,就能向机器翻译这样的宏伟目标进军了。毋庸赘言,这只是一种幻想而已,主要因为歧义问题被大家低估了。CNLP 并非完全不能处理歧义,而是处理得非常好,这恰恰是问题所在。以经常选用为课本的《日月如梭》为例,20 世纪 60—70 年代流行的 CNLP 能够稳定地进行的句法分析不少于三种(Brainerd 1971, 211; Winograd 1983, 92),④这是普通的人类自然语言处理器(正常心灵)所不敢企及的事情。然而令人尴尬的是,必须正儿八经地告诉人工智能操作者把 CNLP 的多项句法分析传给"那个进行输人的人,并且让他指明想要哪一种句法分析"(Winograd 1983, 368)。从实用目的考虑,这样做是不会产生什么结果的。由此不难看出,歧义绝不是一种孤立的可以自行其是的现象;更严重的是,CNLP 设计者们不得不承

认，如何形式化地和详尽地完成普通人下意识做的事情，亦即如何消除歧义，得到一个像样的读解，面对这个问题，他们束手无策。

要消除歧义，正常情况下是离不开对情境和语境的了解的，认识到这一点并不需要特别的见识或内省功夫。譬如“我看见阿佐里斯飞过大西洋”(Johnson-Laird 1983, 235)，百科全书式的“世界知识”告诉我们句子中飞的是谁或什么；再如(i)“约翰经常去动物园，他喜欢一种特殊的 seal(海豹)”和(ii)“王室的公告终于写好了，国王派人去取他的 seal(玉玺)”(Lehnert 1979, 80)，语境会告诉我们这两句里的 seal 一词分别指什么。解释学家们一直声称，语篇的每一部分都告诉我们有关整体的某些事情，而整体也告诉我们有关部分的某些事情；他们其实是想说，这些过程互相加强或构成“阐释的循环”，最后产生了理解。遗憾的是，每当人工智能程序员试图用常规办法解决与语境密切相关的歧义问题时，就会遇到阐释循环的孪生物——阐释困境：除非已经知道了语境，否则既不知道每一部分的功能，也不知道其意义；但是另一方面，除非已经知道每一部分，否则就不可能知道语境(语境是由部分组成的)。甚至完全可以说，是语境(或“整体”)消除了“王室的公告终于写好了，国王派人去取他的 seal(玉玺)”句中 seal 一词的歧义。但是倘若国王有一个宠爱的 seal(Lehnert, 1979, 80)，换言之，如果局部语境被整体语境或扩展语境(Fish 1980, 281—92)的各个阶段所涵盖，结果会怎么样？为了克服这种令人头疼的语境矛盾，人工智能理论家们认识到，必须用一个更确切的概念来取代含混不清的“语境”一词。

20 世纪 70 年代中期，麻省理工学院的玛尔温·明斯基和罗杰·C. 夏克与纽黑文的罗伯特·P. 艾伯尔森合作，开始进行计算机数据结构的实验，研究一个人在诸如走过某个房间或走向一个饭店等一些标准环境下所具备的知识和所作的期待。这些理论家设计出他们所称的“框架”(Minsky)或“脚本”(Schank, Abelson)之后，很快就发现了以前的研究者们由于习以为常而忽略了许多实际上错综复杂的认知问题。以一个标准的“剧院脚本”为例，夏克和艾伯尔森指出：“我们走进剧院时，无须问为什么有人要看我们的门票，也不用问为什么有人不说话或在自己的座位上应该坐多长时间。关于诸如剧院

这样的特定环境的知识使我们能够对人们就这种环境发表的言论作出阐释"(1977,37)。同样,在处理一个饭店故事时,饭店脚本使我们(最理想的是也使 CNLP)能够假定"点过的饭菜就是吃过的饭菜"(Schank 1995,8),而文本本身也许没有明确表示任何这样的意思。

对所谓框架和脚本的理论略加细察,也许不无裨益;我们会看到最初的一些主要界说在许多相关方面是重合的和互补的:

(6) 框架是指通过改变必要细节以适应真实性的一种被记住的构架。我们不妨把框架看做一个节点和关系的网络。框架的"顶层"是固定的,它们代表那些对于特定环境而言始终是真实的东西。下面的层次有许多个终端,它们是必须用事例和数据予以填充的"插槽"。每个终端都具体规定其指定任务必须满足的条件。(指定任务本身通常是一些较小的亚框架。)……把期待和预测等因素包含进来,极大地增加了这一理论的现象学力量。一般来说,框架的终端已经装入了"默认"的指定任务。(Minsky 1979,1—2)。

(7) 脚本是指在某个具体语境下描述恰当的事件顺序的结构。脚本由一些插槽以及对能够装入插槽的材料的要求条件组成。这种结构是一个内部关联的整体,一个插槽内的材料影响着能够装入另一个插槽的材料……脚本是对一个熟知环境予以限定的行动序列,该序列是预定的、程式化的。所谓理解……就是人们将所见所闻与其已经储存的所历行动类型相匹配的过程。新信息是通过旧信息来理解的。作为理解者的人带着成千上万个脚本,他几乎可以不假思索地使用这些脚本。(Schank, Abelson 1977,41,67)

为了将以上两个定义都派上用场,人工智能理论家们往往不约而同地说,框架的范围大于脚本的范围,脚本是"用于具体的自然语言处理的框架"(Lehnert 1979,85)。从上面两段引文看,框架基本上与状态和情境有关(看见一个房间,作出一个承诺),而脚本则涵盖程式化的行动序列(踢足球,参加生日聚会,在饭店吃饭[Minsky 1979,7;

Schank, Abelson 1977,41])。由于框架和脚本的复杂性表现为诸多层次——亚框架和亚脚本的概念由此而来——所以概念上的进一步整合就使框架插入脚本,脚本插入框架。我将在后面论证,叙事情境的框架(Jahn 1977)和叙事行为的特定体裁的脚本对于有关文学花园路现象的讨论具有极大的助益。

引文(6)和(7)清楚地表明,框架和脚本所具体规定的内容包括:对期待目标予以编码的"默认值"、把握各种范畴和层次的"节点和关系"以及为数据提供归并点的"终端"和"插槽"。显示框架或脚本的结构的通常方式是示意图或树形图(Minsky 1979,3; Schank, Abelson 1977,43),这种结构非常便于计算机管理。框架和脚本必须是"灵活的",能够适应"新的和不常见的环境",能够应对变异情况或能够觉察"蛛丝马迹"(Schank, Abelson 1977,40),允许存在例外情况,允许"辩解"(Minsky 1979, 18)、"干扰和分心"(Schank, Abelson 1977, chapter 3.4)。框架和脚本一样,其下层数据的实际归并都是由"条件"和"要求"来调控的,有些是必要条件,代表"那些对于特定环境而言始终为真的东西"(Minsky);另一些由具有较多的或然性或情态性构成,具体规定理想的类型或默认值,但是也涉及边缘的情况,允许存在例外情况,等等。

由于框架和脚本必须具有很强的灵活性和适应性,所以它们的认知力量主要在于自身所包含的非必要条件。下面我将采用雷依·杰肯德夫的方法,把框架或脚本的非必要条件视为优先规则(preference rules)——这是一个非常方便的术语,因为它能够与花园路问题直接联系起来。优先规则通常是以成对成组和对立的形式出现的,积聚为复杂的优先规则系统,其中的每一项规则都按各自的优先性、可信度或稳定性等级而排列在不同的位置。优先规则系统是一个经过仔细校准的仅限于认知决策领域的操作模型(Jackendoff 1983, chapter 8; 1987, chapter 8.3)。杰肯德夫(1983,155)还进一步详细地说明,优先规则系统能够对诸多领域的认知决策予以形式化处理,譬如影音分类、原型形象、范畴化判断、分类模式、词语的意义、标记程式、启发式句法分析以及语用策略。杰肯德夫令人信服地指出,其实"从低层的知觉机制直到我们意识生活里的突出的社会政治问题,

在整个心理过程中,到处都能看出优先规则系统的特点"(1983,156)。

文学研究中讨论的许多理解策略问题都可以作为优先规则问题来处理:先假定 P,再假定 Q,再假定……(如此等等)。彼弗(1970,294)就曾经分离出这样一种读解策略:先假定 N……V……中的 N 是主句。无独有偶,正是这种低层的优先假定为理解例(1)——"驰马过谷仓倒下"——的花园路现象打通了门径。同样,乔姆斯基(1965)设想的紧贴语境的"严格再分类"和"筛选限制"规则也可以转换为认知语境下的优先规则,他近来提出的"管束和捆绑"理论(Chomsky 1986)中的所谓"θ 栅格"限制法也可以进行这样的转换。前面花园路句子(2)里的"那个女孩遇到那个故事"让人莫名其妙,乃是动词"遇到"的限制被违反的结果,"遇到"应该是人类行为者之间发生的事情。有的词典在具体规定这类默认限制时,引用一个标准的语境类型如"说到人时",或者用一个典型例句如"我想让你去见一位漂亮大姐"(见《韦氏大词典》第三版的"meet"词条)。从更高的分析层次上看,言说者或听者的假定和言语行为的得当性(Searle 1969)、礼貌和保全面子的原则(Leech 1983, Brown, Levinson 1987)以及最大限度的会话合作(Grice 1975)很容易转变为以听者或读者为取向的优先规则(参见 Jackendoff 1983,155)。

框架或脚本与数据进入一种互相依赖和加强的关系,构成一种便于操作的阐释循环。框架和脚本提供了积累数据和"表达意义"的插槽,而数据则持续地检验处于活动状态的框架和脚本的准确性。简言之,框架和脚本告诉我们数据是什么,数据告诉我们所选框架和脚本是否合适。从功能上说,框架、脚本和优先规则消除了结构、词汇、指涉以及言内行为等方面的歧义,提供了填充话语空白的默认值,提供了得以理解话语意义的预设条件。总而言之,优先项之间的兼容或对抗的不同程度决定着"一个数据序列是否被感知为标准的、公式化的、新的、不常见的、不确定的或始终歧义的序列"(Jackendoff 1987,252)。

尽管与框架、脚本和优先规则系统相关联的心理学范畴是非常稳妥的、有效的、经过时间考验的推理手段,但它们也绝不是万无一

失的法宝。偶然的误读误解是符合常情常理的事情，这一事实在花园路现象中表现得再清楚不过了。简单地说，花园路使优先规则系统失灵，使处理过程受阻或停顿。由于优先规则是一般的和普遍的，所以有些花园路句子根本不依靠歧义而存在，如此一来，本文第一节中讨论过的定义就扩展了。不妨看一下约翰生-莱尔德发明的一个很有启发性的句例：

(8) 该书填补了一个急需的空白。

The book fills a much needed gap.（1981，122）

约翰生-莱尔德指出，读者误读例(8)的情况是非常相似的；他没有明确地使用“花园路”这个术语。事实上，正常情况下必须将例(8)读上几遍，才能看出“急需的是空白，而不是该书”，这个句子并不像原来想的那样表示赞扬(1981，122)。由于例(8)引导读者作出的阐释得不到后来证据的支持，所以该例也像前而讨论过的句例一样，属于花园路句子。它与前而花园路句子的不同首先在于它不属于任何已知的词汇、结构或指涉的歧义类型，其次在于它没有显示出任何明显的症状。从表而看，例(8)的意义直接明白，不会违反任何已知的会话准则而使读者不知所云。读者之所以走入歧途，是因为他预期得到一个合情合理的意义，作为理解者的人总是不愿意接受毫无意义的东西，总是害怕语义的空缺，总是渴望从语篇里抽绎出一个满意的意义，简言之，总是喜欢得到更多的意义乃至最多的意义(Lehnert 1979，84—85)。不言而喻，得到最大限度的认知回报优先于恪守语句的字面意义。例(8)也清楚地表明，认知回报优先规则一开始就是文本的主导因素，只是当读者被迫重新处理句子时(有时还得重复进行)，初次读解(一部非常需要的著作填补了某种空白)的认知价值才降到二级优先规则胜出的地方，修复了例(8)的另一种读解(容纳了“急需的空白”这样一个概念；这样读更贴近文本，但是合理性较差)。[5]幸运的是，例(8)诱发的这种迷茫并非定律。诸如“邮递员咬狗(The postman bit the dog)”(Marcus 1984，259)和“人吃狮子(Man Eats Lion)”(某糖果广告语)这样的极端例子说明，认知回报优先规

则并不能压倒正常情理和可能性。应该看到,三岁左右的儿童由于其知识基础较窄,所组织的优先规则系统不同,在处理这类句子时,很容易陷入花园路的迷径(Bever 1970,306—7)。

再来看下面句子的处理是如何受认知回报优先规则的影响的:

(9) 警察说侦探射中了拿刀的男人。(若不顾常识,仅看原文的句法,也可译为"警察说侦探拿刀射中了一个男人"。)
Police Say Detective Shot Man With Knife (*Private Eye* 1979,29)

像这种无意的(也许是有意的)标题幽默的例子是很多的,它为下一节讨论的材料铺垫了基础。例(9)只可能有一种读解,然而读者还是很容易(急于)保留低层句法表明不可能有的另一种读解。再譬如一个类似的句子:"我们用望远镜看到了那个男孩/我们看见那个拿着望远镜的男孩"(We saw the boy with the telescope),如果以为读者绝不会对这类句子作别的读解,那就会因为未能消除歧义而吃亏。确切地说,似乎总体上有一种制止消除歧义的冲动,以保留对权威(这里为警察)嘲笑的读解,或保留下一个基本的笑话框架(参见下一节)。其实,像例(9)这样的句子可以收集很多,引出这个句例的那本书里就有类似的"笑料":"警察发现醉倒在橱窗里"(Police found drunk in shop window. *Private Eye* 1979,5)。在形形色色的优先规则和花园路的推动下,认知回报优先规则可以维持乃至生成与各种或然性相对照的多价的读解。

框架、脚本和优先规则调节着数据驱动(自下而上)的认知策略与语境或知识驱动(自上而下)的认知策略之间的界面。主要的优先规则之一是从文本里读取最大限度的认知回报。如果这一规则得不到满足,输入的数据就不会有得当的意义,数据将显得莫名其妙,表现出心理语言学家所称的那种花园路症状。如果切换框架或脚本或改组优先规则,经过自觉的或无意识的再分析,上述症状消失,那就说明花园路确实存在。这是标准的情形,但是从例(8)和例(9)看,我们还应切记有些花园路是没有症状的,而修复程序也维持着多价的

读解，以求得将来的认知回报。

3 “简单”形式的例证：笑话和谜语

1930年，安德列·约尔斯出版了一部突破性的著作，专门探讨传说、萨迦、神话、谜语、谚语、轶事、童话以及笑话的《简单形式》。“简单”一词放在引号里，是因为约尔斯认为，对这些体裁进行理论阐述远非易事(Jolles 1965, v; 另参见 Koch 1994)。在本文中，“简单”可以表示这些简单形式的表现是公式化和脚本化的。具体地说，笑话的交流框架由言说者或叙述者 N 和读者 R(R1, R2, ……)组成，文本的高潮应该是一句使特定读者发笑的妙语。霍克特曾经指出，有一类笑话是建立在精心制作的花园路上的。霍克特也确实区分了两种不同的花园路笑话(10a-b)：

(10) a. 如果你打我，我会愤怒起来的，罗斯你是对付不了的。

If you hit me I'll wax wroth, and then Roth will be all slippery.

(Hockett 1977a, 266; 引自 Yamaguchi 1988, 324)

b. 破败的外表下跳动着一颗……石头般的心。

Underneath that rugged exterior there beats a heart of... stone. (269)

按照霍克特的分析，(10a)是一种“双关语式的花园路”，(10b)是“非双关语式的花园路”。二者显然都类似于心理语言学家建构的句式：(10a)引起一个局部歧义(声音)的系列，而例(10b)则像例(8)一样，是以对一个固定说法(金子般的心)的优先(但错误的)期待为基础的。根据汉切尔(1980)、拉斯金(1985)以及拉斯金和阿塔尔道(1994)等人提出的语用学模式，笑话通常引发两个“对立的脚本”，而且往往会因为违反真诚交流所要求的那些合作准则(主要是关系、质和量等准则)而产生误导作用。山口(1988)通过霍克特提供的例子，将花园路笑话定义为：

(11) 语境里潜存着歧义的笑话，亦即潜存着第一种和第二种读解，笑话结束时第二种读解取代了第一种读解。(Yamaguchi 1988,325)。

然而不难看出，引文(11)局限于歧义问题，忽视了例(8)那样的情况，其实例(10b)也属于同一类例证。更重要的是，虽然引文(11)将花园路预设为笑话的中心因素或"枢纽"(Hockett 1977a, 267)，但是并没有回答为什么有些花园路好笑而另一些花园路无趣的问题。请看下面的例子：

(12) a. 比尔总算见到了约翰，他穿着那身猩猩服。天哪！约翰说，我印象很深。

When Bill finally met John, he was wearing his gorilla costume. Gosh, I am impressed, John said.

b. 飞船就要离开空港。最后一个踏上舷梯的人是海敏小姐。她的大鼻子慢慢地迎风而起。然后像一头巨兽，从草边爬行而过。

The airship was about to leave the airport. The last person to go up the gangway was Miss Hemming. Slowly her huge nose turned into the wind. Then like some enormous beast, she crawled along the grass. (Crystal 1995, 233)

例(12a)和例(12b)的关键点都在代词所指产生的歧义上。按照通常就近粘连的优先规则，(12a)里的"他"和(12b)里的"她"(her / she)最初是分别与约翰和海敏小姐关联的。从扩展的语境里可以看出最初的读解都错了，于是产生了恰当的其他读解，重新开始山口在(11)里所说的修复过程。但是例(12a)并不好笑，甚至有些沉闷，而例(12b)则不失为一个滑稽可笑的例子——这个句子是克里斯托尔从其他地方转引的。显然，如果不把心理因素包括进来，幽默的原因殊难确定(Navon 1988)。不无矛盾的是，对幽默现象(尤其是黄色笑话

的幽默)的心理学研究不约而同地发现听众所笑的对象很少是一件可笑的事情。根据精神分析学，笑话并不令人愉悦，笑话的当事人是侵犯者和受害者(或“笑柄”)；笑话往往是对伤痛处的挑戳。试问“所笑的是谁或什么”，问题就很清楚了，“笑话框架”为侵犯者和受害者提供了角色插槽，通常由笑话故事里的人物来填充。莱格曼(1973,116)指出，侵犯者和受害者的角色也可能投射到笑话框架的外围层面上。就花园路笑话而言，说笑话的人充当侵犯者的角色，而听笑话的人则充当笑柄的角色。

霍克特还发现，谜语也往往诉诸笑话的结构和框架，他举了一个经典的民间谜语为例：

(13) 在去圣依维斯的路上
遇到一个七妻男子，
每个妻子有七个袋子；
每个袋子有七只猫咪；
每个猫咪有七个猫仔。
猫仔、猫咪、袋子、妻子，
总共多少个要去圣维依斯？(1977a,273)[⑥]

例(13)所用的框架是第一人称(同故事叙述)叙事情境，包含一个最小限度的叙事；也许应该像查特曼(1990, chapter 1 和 2)那样说，故事和细节描写都是为谜语“服务”的。故事无疑是虚构的，不要求谁真的相信言说者确曾去过圣依维斯或他的所见确有其事。套用巴尔(1981,45)的公式，即叙述者/言说者(N)告诉听众 X(叙述者亲历其事的“我”)看到了 Y(七妻男子)做某事。这个故事非常简短，但是可述性(tellability)却非常高，主要因为那个男人有七个妻子，听上去非常奇特。否则，这个故事就难以为继，无法发展，没有情节，没有结局。从第六行开始，言说者突然离开叙事，以一个难题来结束谜语。这个标准的谜语脚本现在要求读者中的一个人 R 的互动参与(由于是一首儿歌，所以 R 应该是个儿童)，霍克特指出，这个 R“一般是猜不出答案的，而且似乎不会去猜”(1977a,271)。R 说出“不知道”，便

完成了他的脚本任务，而言说者则揭出正确的谜底："一个"。[7]毫不奇怪，谜底会使 R 表现出莫名其妙的症状，还可能产生花园路句子中遇到的那种"现象学的震撼"(Jackendoff 1987, 117)。

此外，例(13)像例(8)和例(10b)一样，其花园路的起因并不是语言的歧义，而是被巧妙诱导的 R 将要进行的一番数字推算。即使在谜语脚本的语境里，R 也会优先考虑言说者是具有合作精神的，"会讲出所需信息"。当然，对这一准则的嘲弄导致 R 对最后拧转的问题作出了错误的理解。

霍克特进一步指出(1977a, 270—271)，像例(13)这样的儿歌谜语与比赛中提出的正儿八经的问题显然有家族相似点。而主要的不同点是(a)诚信竞争问题不属于文学范畴(Ryan 1991, 2)，(b)答案应该在竞争者能力所及的范围之内。但是从下面的例(14)看，这个问题理应涉及花园路现象：

(14) 你在逆水行舟。水流每小时 3 英里，你逆行的速度是每小时 4.25 英里。你的帽子掉到水上。45 分钟后，你发觉帽子丢了……把舟划到飘在水上的帽子跟前，需要多长时间？(Gleick 1992, 33)

虽然例(14)提出的不过是一个代数问题，但是困难在于，在比赛的情况下，进行必要计算的时间不能太长。而实际要求的本领是：能够看出根本无需作任何计算。下面说的是根据有关报道，1965 年诺贝尔物理学奖得主理查德·P. 费恩曼在 18 岁时如何解决了例(14)的那个问题：

(15) 如果有几分钟的时间，解决这个代数问题，应该是稀松平常之事。但是一个学生脑子里装着 3 和 4.25 等数字，又是加又是减，早就弄糊涂了。这是一个关于参考标架的问题。水的流动与问题无关……其实，各种速度只是一些装饰性的枝叶，可以忽略不计，你的参照依据是那顶飘浮的帽子——设想你自己也像那顶帽子一样飘浮着，周围的水

> 是静止的，河岸朦胧一片，但是与问题无关——现在再看那船，你就会像费恩曼一样，一下子看出它用45分钟时间就会返回来，与它走开的时间相同。对于所有优秀的参赛者来说，得分就在一闪念之间，几乎是一种下意识的结果。在这种理想状态下，答案不是靠紧张得来的，而是靠放松得到的。(Gleick 1992, 33)

很显然，费恩曼“简单地”放弃了合作优先规则，正确地猜测到这条优先规则受到戏弄。他没有被“枝叶”迷惑，而是很有想像力地移到故事的行动场景里，简单的答案就在这里。有趣的是，例(13)也可以用同样的策略得到解决，这可能会让所有参与其事者颇感愠怒。费恩曼后来认识到，进行创造性研究与解决花园路问题实在没有什么不同。他指出，新的物理法则是通过刻意推翻预期目标而发现的：“合理的事情总是存在于麻烦的地方……一般来说，我们通过以下过程发现新的法则。首先是猜测新的法则”(Feynman 1992, 156)。德波诺后来(1983)用“横向思维”[8]推广了这一创造性的解决问题的技巧。

本人希望这一节已经阐明，第一节和第二节所讨论的人工智能建立的各种概念可以有效地解释笑话和谜语等看似简单的最小叙事形式。现在让我们把范围进一步扩大到两个短篇小说，看它们如何具体地利用花园路效果。

4 两个花园路小说

詹姆斯·瑟伯的《瓦尔特·米蒂的秘密生活》是一篇非常有名的小说，它把米蒂一家日常世界里的行动线索(一家人去沃特伯利购物)与惧内丈夫天马行空的白日梦并置起来。这无疑是“联想心理学的一篇杰作”(Hasley 1974, 506)，对主人公的心理分析自然不在少数，然而对小说的白日梦情节和富有挑战性的花园路开头所包含的叙事学难点，批评家们几乎未置一词。小说的开头三段如下：

(16) [a]“我们要通过了！”司令的声音听上去像薄冰断裂。他

一身戎装，细密的白色编织帽拉下来，俏皮地遮住一只冷峻的灰眼睛。“长官，我们没办法。要我说，一场飓风必来无疑。”“我没问你，柏尔格上尉，”司令说道。“打开动力灯！加快转速，8,500！我们要通过了！”汽缸的撞击声越来越重，塔—波克塔—波克塔—波克塔—波克塔—波克塔。司令看见驾驶室的窗户上结起了冰。他走过来，扭动着一排复杂的拨号键，喊道：“打开8号辅助器！”柏尔格上尉也喊道：“打开8号辅助器！”“3号台满负荷！”司令喊。“3号台满负荷！”那架巨大的八引擎水上飞机猛然起动，忙乎了半天的机组人员相互看一眼，笑着说：“老人家是要把我们都搭上了！老人家是不要命的！”

[b]“别这么快！你开得太快了！为什么开这么快？”米蒂夫人说。

[c]“嗯?”瓦尔特·米蒂看着坐在身旁的妻子，颇感惊奇地嗯了一声。她似乎有些陌生，就像向大街上人群里的他喊了一声的一个陌生女人。她说：“你开到55迈了。我不喜欢超过40迈，这你知道。你开到了55迈。”瓦尔特·米蒂一声不吭地继续向沃特伯利开去，他曾在20余年的海上飞行生涯里经历过无数的暴风骤雨，而现在飞机的轰鸣声已经在他那遥远而熟悉的心灵航线上慢慢退去了。(1973,69)

在后面的故事里，又穿插了四个白日梦情节，它们都像例(16a)一样易于辨识。其实，小说的开头和结尾都有这样一个情节(成了战俘但是“决不认输”的米蒂遇到一小队开枪的士兵)。尽管这是一种循环构架，但是普通的世界知识告诉我们，米蒂的梦的存在(米蒂司令、米蒂博士、米蒂上校，等等)从本体上预设了他的虚构的现实存在(惧内的米蒂驾车向沃特伯利开去)。因此大致可以说，米蒂的白日梦“被嵌入”小说所再现的米蒂的现实世界之内。我们不太清楚的是，嵌入的片断到底具有什么样的叙事学地位。根据热奈特的说法，可以把

梦、白日梦以及回忆（"主观倒叙"）当作"元叙述"（metadiegetic）叙事，进行"故事内叙述"（intradiegetic）的叙述者讲述"第二个"（或第三个或第四个）叙事（Genette 1980，231）。巴尔在《论叙事的嵌入手法》（1981）一文中提出用"亚"（hypo）而不是"元"（meta）做前缀（许多叙事学家已经接受了这个建议），她还建议把梦看做"亚聚焦"（hypofocalization）而不是"亚叙述"（hyponarration（大部分叙事学家对此并不苟同）。人们也许会问，这些概念哪一个可以说明《瓦尔特·米蒂》的情况。一个尤为相关的问题是，虚构现实部分的叙述者善于辞令（他能谈到熟悉的心灵航线），他与梦幻情节里的那个僵硬的二流叙述者（他让主人公"扭动着一排复杂的拨号键"）是否同一个人。或者说，是面对"复杂的拨号键"表现得笨手笨脚的米蒂本人变成了元叙述者的代言人并将（16a）变成亚叙述以及亚聚焦？把这些问题集中起来看，米蒂的白日梦确实揭示出一些颇为棘手的叙事学难题（Jahn 1996，248）。

《瓦尔特·米蒂》的开头情节结束之后，当例（16b）的叙述者说完米蒂的"遥远而熟悉的心灵航线"之后，才显出它是嵌入的（如果接受这个术语的话），这一事实应该没有多少争议。如果用热奈特的术语来表述，（16a）就可能是一个"局部"变动，一个少叙法的例子，几乎没有提供什么信息。但是"局部少叙"并不能说明全部问题，因为在开始阅读该小说时，（16a）并没有据以辨识某种变动的准则，文本是从（16b）开始提供充分信息的。当然，谁也不会等到把话都说完之后，才开始阐释文本，因此读到（16b）时，起初使（16a）显得较为合情合理的（有误的）框架和脚本已经得到证实并且正在发挥作用。随后，由于修复（16a）的花园路问题并不困难，而且有了更合适的框架和脚本，所以问题自然就是：瑟伯到底为什么要使用花园路。

莱恩（1991，180—181）曾经指出，流行的嵌入式套盒要求精确地展现最后的状态，至于嵌入物之间的局部过渡状态，并不重要，它也不太注意过渡的"边缘工艺"（Segal 1995b，74），即框架文本向嵌人文本或反之的移动方式。莱恩表明，诸如此类的处理层而可以用计算机科学的"堆栈"概念来说明，它表示一种动态的结构。堆栈像套盒一样，很适于展现，于是很快就出现了与之连带的人工智能的比特。

与嵌入情节梗概关系最近的一种堆栈形式叫做“后进先出”堆栈(LI-FO)。堆栈要么是空的，要么包含任意数目的元素。只有一种元素是“看得见的”，那就是堆栈顶层的元素。两个简单的操作便可以改变状态：要看到一个新的元素，就把它“推进”到堆栈的顶层；要看到一个旧的元素(堆栈里的元素)，就将元素“弹出”堆栈，使其成为当前元素。将这个原理运用于叙事学所说的元叙述或亚叙述的叙事，就是当一个故事开始时，它将第一个叙事推进到一个(仍然空着的)堆栈上面。元叙述的第二个或第三个叙事随后被推进到(不断增大的)堆栈上面(应该说，热奈特的“元”前缀用在这里碰巧非常恰当——参见 Genette 1988, 91)。一个元叙述故事结束之后，立即从(正在缩小的)堆栈上弹出，叙事返回到下面的任一层次。

最近，一些“指示转移理论家”(Duchan et al. 1995)指出，如果把焦点首先置于读者的协商任务，其次置于“本体领域”(而不是首先聚焦于第一个叙事，然后聚焦于第二个叙事)，那么我们面对的就是一个本体的堆栈，其最常见的路线是从最底层的虚构现实或实际世界推进到人物对该世界的感知领域(用标准的叙事学术语讲，就是从“客观的”叙述移到“反射的”叙事)，进入人物的回忆或梦幻的想像世界(Galbraith 1995, 47)。而本体的各种弹出则沿着一条相反路线进行，将读者从人物的梦幻、回忆或想像世界送回到最底层的故事的实际世界，或送回到叙述者的评论或描述层面。显然，在故事或小说的结尾，一次最后的弹出(或一系列弹出)将虚构作品的本体堆栈彻底清除，将读者送回到他的实际世界。这里有一点要特别指出，故事的本体堆栈的存在变成了一种遵循优先规则的脚本化过程。具体而言，一个默认的优先假定是，在一个叙事的开头，故事的本体堆栈通过推进叙事情境和文本的实际世界而被装载起来。读者将优先假定，任何附加的推进和弹出都会在文本里发出信号。据此，任何背离这一模式的文本都会出现花园路现象。以《爱丽丝漫游奇境记》为例，文本的开头从爱丽丝的实际世界推进到她的梦幻世界，而读者对此却浑然不知(Ryan 1991, 188)。在瑟伯的另一篇著名小说《在 142 号的女士》里，也出现了类似的推进方式，但是在《罪与罚》里，从拉斯柯尼科夫的梦幻世界向故事的实际世界的弹出有时并没有明确的信

号(Lethcoe 1969,211)。在《爱丽丝漫游奇境记》和《罪与罚》里，这些花园路问题并不严重，只是局部现象，无论是辨识爱丽丝所历奇境的梦幻性质，还是接触有关拉斯柯尼科夫可能并未见闻的事情的描写，必要的推进和弹出都不太费力。不难设想，这种花园路现象有时也可能非常复杂，譬如在一个长达400多页的文本里，向梦幻的推进没有发出任何信号(Pelz von Felinau 的 *Tantalus*)。当然，后来补上信号的推进和弹出也可以服务于后现代主义者深思熟虑的策略，即“使读者将一个嵌入的第二世界误识为首要的叙述世界”(McHale 1987,115)。

在《瓦尔特·米蒂》的开头，故事的本体堆栈已经装载了一些默认元素之外的东西。读者开始时无从知道这一点，因此他们所能做的优先假定是，(16a)的行动和背景无论如何失真，都属于故事里的现实世界的本体空间。读者开头会以为，瑟伯的小说开始时不是白日梦，而是一次动作性很强的军事行动。从症状上看，背景、人物以及故事脉络很容易让人想到以前的邦德电影，那种表现方式按说是和瑟伯这样的作家扯不到一起的。[9]甚至可以说，事情一开始就令人忍俊出了一些差错，人物过于俗套，“司令”在执行任务时不适宜地穿着“一身戎装”，叙述者不想涉及麻烦的细节；最滑稽的是，对飞机发动机的声音作了拟声描写(这不是人们所想的一架八引擎飞机发出的声音)。然而，这些马脚只是在回头看时才显露出来；在(16a)的持续过程中，读者没有任何理由假定自己已经进入了米蒂的想像世界。[10]只是当(16b)突然弹到第二层次的一个不可能的现实行动时，花园路症状才充分表现出来。此时读者意识到，可能就在像米蒂那样“颇感惊奇”之时(这显然是花园路的功能效果之一)，汽车里的夫妻这一新的故事线索构成了小说的现实世界，而刚刚弹离的那条线索呈现为现象状态，亦即米蒂的白日梦。从这里开始，邦德电影式的梦幻情节与现代派反射式的米蒂的日常生活情节之间的“不同风味”一直为后来的推进和弹出提供着可靠的指示信号。

实际上，前述各点都经过了经典叙事学所惯用的整体(最终状态)分析之网。问题不是这种整体模式不充分，而是它忘记了(甚至压抑了)这一事实：为了实现最后的综合，必须穿越花园路。不无矛

盾的是，前面对处理过程的分析表明，花园路不仅是功能性的，而且它实际上会通向别的地方。而且如佩里(1979,41)令人信服地指出的那样，在第二次阅读时，只有将前番阅读时丢弃的读解至少部分地挽救回来，故事才能展示更多的光彩。《瓦尔特·米蒂》开头的花园路是功能性的，这不仅因为它曾经在某一点上迫使我们把米蒂的可笑的梦幻世界当作实在世界，而且因为它使我们实现了认知飞跃，不再把它视为笨拙的邦德电影式的叙事，而是把它重新阐释为主人公为满足愿望面做的“梦工作”，他的现实生活已经变得毫无意义。

现在让我举一个更有说服力的花园路例子，它是乌尔苏拉·勒奎恩的一个科幻短篇小说《迷宫》，这个题目本身就非常合适。

勒奎恩的小说由第一人称叙述者(同故事叙述者)讲述，叙述者落到一个外星人的手里，受到折磨，挨了饥饿。文本采用了回忆录或个人简历的形式，叙述者描述她[1]的目前状况，重新讲述了她所知道的那个外星人的情况，并且尽量猜测外星人的动机，想弄清问题出在什么地方。这看上去像一个“解决问题”的脚本的开头，但遗憾的是，实际上根本没有这样的事情。惟一的决定性逆转发生在读者退出自己已经踏上花园路的时候。

叙述者的主要焦点自然是那个外星人，它基本上符合科幻小说和神怪传说中惯用的那种“邪恶”框架。那个外星“巨人”的行为标记是“不可理喻的残暴”(181)，它不仅让叙述者吃无法下咽的食物，面且强迫她完成永无尽头的工作：在变幻莫测的迷宫里奔跑(这是小说标题的意义之一)。在故事进行到一半时，叙述者简略地描述了那个外星人的体貌特征，然后进一步描写它缺乏交流意向或交流能力：

(17) 无论如何，很难说它的行为是愚昧的表现。

> 它毕竟不是看不见。它有眼睛，的的确确是眼睛，而且像我们的眼睛一样能看见东西。它有嘴，有四条腿，能双足行走，有会抓东西的手，等等。它尽管庞大无比，面貌怪异，但是从形体上看，它与我们的差异并不比与鱼虫的差异大。可是，鱼虫也群聚，也舞蹈，也交流，尽管其形式不雅！

> 那个外星人始终没有打算和我说话。它几天来一直与我在一起，看着我，触碰我，摆布我，但是这一切都有其目的，并不是为了交流。它显然是一个孤独的生灵，完全专注于自我。这一切都能说明他的残暴。我早就注意到，它会不时地掀动它那副奇怪的扁平的嘴巴，做出一系列相当优美的重复性的动作，有点像人们吃东西的样子。我起先以为它在戏弄我，后来我想它是否在催促我吃那些无法下咽的饲料；再后来我想它是否能用唇音进行交流。这种语言对于一个有手、有脚、有双臂、有脊梁、什么也不缺的生命来说，太不方便、太受限制了。不过我想，那个家伙不正是怪怪的吗？(1986，183—184)

无论读者的外星人框架如何牢固，这里的症状性困难是叙述者的思路不易把握。尽管叙述者的困境会产生移情作用，但是读者不由得会注意到，一系列极不平常的前提已经预示了叙述者的仔细思忖。当然，像生活在不同时空的其他科幻小说人物一样，叙述者也会表现出一些异样的色彩。然而与重要的框架条件不符的数据所引起的“抱怨”之多，具体而言，使叙述者自然化所需要的“理由”之多，大大削弱了目前的框架。即使继续使用目前的框架，也会不由得沿着这样的思路进行推论：如果口头交流(“唇音交流”)让叙述者觉得非常奇怪[12]……但是在我们读者听来，却非常自然……那么故事里的那个外星人对于我们并不像对于叙述者那样陌生……另外，迷宫实验是测验动物智商的一种普通程序……再者，诸如“巨人”和“外星人”之类的用语完全是相对而言的……所以……如果故事里的那个外星人并非外星人，而是一个人，那会怎么样？……那么叙述者可能是一个动物？……不会的，动物从不这样讲故事(注意叙述者关于鱼虫的言论)……所以，如果那个外星人是人，而叙述者是外星人，情况会如何？

当然，这实际上是破解花园路的一种替代框架，它成功地穿行于故事的迷宫之中，使所有迷雾得到澄清。《迷宫》通过花园路将读者卷进来，然后让读者自己想办法走出迷宫，这是一个关于智商局限和

交流失败的故事。故事里的那个科学家盲目相信他的迷宫实验，他显然没有通过自己的智商测试。他应该事先得到不确定性原则的警告，懂得测量工具可能影响和扭曲测量结果。他应该懂得(尤其是因为他不可能看不到出了问题)，这个迷宫既是一件艺术品，也是一件测量工具。另一方面，叙述者也应受到批评，因为她看不到自己精心编排的迷宫之舞在"有目的的"智商测试中竟然遭到了失败。(那位科学家重复迷宫实验，决不是有意折磨她，其实是给她第二次机会。)叙述者还应该认识到，吞下给她的"无法下咽的饲料"("我就吃啊吃啊，还是饿着肚子，"181)只能是一个误导的信号。

然而，主人公的失败在很大程度上也归咎于严酷的环境。叙述者和科学家离开了他们的自然栖息地，这是最糟糕的事情。"沉重的异域空气"(181)，监狱里"陌生、光滑而弯曲的墙壁"(182)，(回过头来)不难看出，叙述者的这些话暗示这是一艘只有一个人类宇航员的宇宙飞船，宇航员本人就是那个"孤独的生灵"。结果，两人主人公都不能通过与同类进行社会接触或交流来观察对方，他们的所有测试和交流姿势注定只是黑暗中的无效摸索。叙述者最终读懂了那位科学家的身体语言，但她得到的信息是放弃和失败：

(18) 没有说话，但是也可以交流。我看见它看着我，清楚地看见一种愤怒的悲哀……听不到一句清楚的话，但是它告诉我它的内心充满怨恨、怜悯、烦躁和失意。它告诉我它已不想再折磨我，想让我帮助它。我确信自己明白了它的意思。(185—186)

但是叙述者还知道那个"外星人"连这样的交流也不会做："它无疑会进来看着我死去，但是它不会明白将死的我的舞蹈"(186)。

不难想像，这是一个很适合课堂操作的文本。步入文本的花园路，从花园路正确地返回，是一次令人激动和很有价值的经历。勒奎恩利用普通优先规则的潜力(叙述者是人，外星人是异类，文本具有文本性等等)，以令人惊叹的笔法，描绘出异类的可能样子。这篇小说凸显了阅读过程的叙事逻辑，释放出精细的再阐释所具有的能量，

是对"他我"(alterity)、认识论局限以及交流失败这一问题框架所作的很有启发的研究。

5 结论:花园路的用处

如果把花园路放在多种文本类型当中看,而不是仅仅置于无语境的语言学模式当中,就会产生一种十分有益的效果,一些操作性的语言学概念就可以经过扩展和修改,用于框架和脚本等更大的认知模式之中。在扩大了的语境里可以清楚地看到,花园路现象并不总是局部歧义造成的,即使出现症状,也并非仅仅表现为认知回报的缺乏,还表现为框架或脚本处于崩溃的边缘。尤其从文学形式上看,对花园路症状的诊治并不一定要完全抛弃初次的读解。尽管花园路经常被视为优秀文学文本的标志(Perry 1979, 50, 注 10),甚至被视为文学话语的根本标志(Cook 1994, chapter 7),然而与这些假设相矛盾的是,花园路标题和花园路笑话并没有多少——或根本就没有——文学价值。不过,无论是没有语境的句子,还是最"简单"的叙事形式,或是像瑟伯和勒奎恩的小说那样较为复杂的文本,花园路效果总是与读者的主要优先规则捆绑在一起的。根据杰肯德夫的理论,这些第一优先规则被置于包含着第二、第三以及补足性优先规则的更大的优先规则系统之内,而这个系统又是框架/脚本配置中的一部分。由于每一个主要的优先规则都能在合适的语境里生成花园路,所以发生于口头文本或书面文本、虚构文本或事实文本、文学文本或非文学文本的花园路现象为进一步的分析和研究提供了丰富的材料。本文第三节和第四节里讨论过的那些框架/脚本和优先规则都与体裁有关,它们生成功能性花园路的能力特别强,显然应该予以进一步具体的讨论(另参见 Culler 1975, chapter 7)。此外,就花园路现象还可以做一些很有价值的工作,在哲学、政治、司法话语里,在间接言语行为、反讽、戏仿、含混语、笑话、谜语、离奇故事和冗繁故事中,在打油诗、侦探小说以及不可靠叙事里,尤其在亨利·詹姆斯(Booth 1983, chapter 12)、艾姆布罗斯·比尔斯、威廉·福克纳(Perry 1979, Andringa, Davis 1994)、弗拉迪米尔·纳博科夫、朱利奥·科尔塔查

(Mey 1991)、维克多·博尔赫斯以及托马斯·品钦(McHale 1987, chapter 8)等作家的作品中——只举冰山之一角,都可以看到花园路形式及其使用(或误用)。

本文第一节已经表明,花园路的困难是与为得到更好的认知回报而进行的费时费力的阅读相关联的。与此密切相关的一个问题是,花园路的生命力似乎就在不断阅读的过程当中。在第二次或第三次阅读时,以低层优先规则为基础的花园路似乎比高层基础上的花园路激活得更充分。譬如"驰马过谷仓倒下",第一次读上去不仅是一个非常难解的花园路句子,而且一再欺骗读者;当然这只是大致的推测,实际并不一定如此。彼弗的主从句优先规则(见第二节)属于低层优先的范畴,在很大程度上超出了读者意识的控制范围,而许多高层优先规则是明显的程式和礼节的直接对应物(譬如"相关性"准则等,Leech 1983,8),结果很容易把花园路认定为并记成错误的根源。更有甚者,正如许多评论家所正确指出的那样,想到花园路及其错误,并不一定能避免再进花园路(Perry 1979, 357; Jackendoff 1987,244—245),因为花园路可以发挥重要的功能,尤其是在艺术或游戏(亦即故事、笑话和谜语)语境里。

本文试图将人工智能与叙事学结合起来,由此产生两个主要的接触点——共同的关注焦点(故事、讲故事、理解故事)和共同的方法论(结构主义)。人工智能理论家们始终是坚定的结构主义者,他们的模式绝不会像叙事学家们的那样,染上后结构主义思想的苍白颜色。由于不会说话的计算机肯定已经把最细微的地方都说清楚了,所以人工智能程序员们不会把任何事情看做理所当然之事,无论是自行调整的阐释循环,还是自动的歧义处理。从人工智能可以学到的经验是,在使用处理模式(譬如堆栈和脚本)以及状态模式(譬如框架)时,可以继续得到结构主义的启发。具体而言,这种丰富而灵活的结构主义使叙事学得以挣脱其原子和整体的双重束缚。幸运的是,后经典叙事学还可以进行一些富有成效的交换。例如,如果指示转移理论家们假定"在真正的读者看来,规范的小说语言(即没有叙述者的叙事)是自我构成的,而不是源自某个小说讲述者"(Galbraith 1995,32),那么他们的方法显然也会从"自然"叙事学(Fludernik

1996b)得到一些益处。

姑且可以说，本人并不怀疑读者在花园路中的表现是相同的。即使某个读者例外地没有步入花园路，他一般也懂得花园路的潜力，文字编辑经常做的就是这种工作。从第一节里引用的许多例句看，花园路效果是确实存在的经验事实，而另一些例句的花园路效果则属于本人的推测，读者自己可以得出与之相符或相左的看法。当然，问题不仅限于此。如果读者在花园路中的情形是相同的，那么他们的优先规则系统似乎也应该是相同的，他们针对文本的认知决策也是相同的。这并不是一个无关宏旨的结论，因为后现代的一句口头禅是：没有任何两个读者会得出相同的阐释。另一方面，现在还没有足够的证据可以断然地(和反动地)反驳说：读者的阐释或优先规则系统总是普遍相同的。恰恰相反，许多例子表明，花园路和优先规则系统能够区别和界定斯坦利·费什(1980)所说的"阐释群体"。儿童在处理花园路句子"邮递员咬狗"(见第二节)时，所用的优先规则系统显然与成年人的不同。面对花园路句子"驰马过谷仓倒下"，语言学家的表现也不同于普通读者(语言学家远远地就觉察这是一个花园路句子)。由此说开去，对文化决定的优先规则系统进行比较分析(Schank 1995, chapter 7)或继续解放和建构"女性阅读"(Culler 1982; Morris 1993, chapter 1)的优先规则系统，应该是很有意义的事情。本文以及其他文章里讨论过的框架、脚本和优先规则系统等方法论设置必然会对阐释群体的平民产生某些有益的影响。从目前形势看，慎重的认知批评家可能最终承认，阅读活动既有个人习性的潜在特点(每个读者都是一座孤岛)，又离不开共同接受的阐释举措和说服策略(任何读者都不是一座孤岛)。我已经表明，花园路是通向个体或阐释群体的优先规则系统的最近路线。面且，由于花园路症状可以被怀疑并最终被诊治，它们会通向其他地方，就是说，会为理论家提供摆脱"环境限制"的出路——费什说(1989, 326)："进入无数信念构成的语境不是我关注的目标，而是我关注的内容。"

在普通交际中，花园路会令人不快，令人尴尬，合作准则完全有理由禁止出现这种现象。认知科学家精心设计出不良的花园路现象，其理论依据是："如果某种机制是一个密封的黑匣子，那么弄清它

如何运作的惟一方法就是弄清它如何开始失灵"(Marcus 1980, 218)。叙事学家试图通过花园路现象了解叙述者的操纵如何引发并支持这些现象,进而评估它们的认知和审美效益。现实生活似乎也不例外,每天发生的欺骗和误解并不那么可怕,因为它们具有更大的生态效益,也就是说,让人们有机会锻炼自己从欺骗和误解中恢复过来的能力。反过来说,也许实际上谁也不想碰上这样的信息:"发生攻击时毁灭文件和电话",因为对这句话的误读将造成不堪设想的后果。所幸的是,在谜语或笑话或虚拟的小说世界里"上演"这样的认知练习(Iser 1993; Mey 1993, chapter 4.4.5),这就足矣,也更方便。

想像你站在一座秘密的石头大门前,黑暗的威力就在脚下。你知道只有暗号才能打开大门,石头上刻着一条指令:"说话,朋友,进来吧。"你自然会说点儿什么,什么都可能说,但是大门没有开。要么是大门的机关出了问题,要么是你的读解没有结果(没有得到足够的认知回报)。当然,你不妨怀疑问题就出在你的无意识优先规则,最后豁然得到的解决办法竟然"简单得匪夷所思,就像你知道谜底的大部分谜语那样简单"。[13]花园路既是诱惑,也是挑战,它教育了所有的人:人物、读者、认知科学家以及叙事学家。

注释:

Richard Aczel, Helmut Bonheim, Monika Fludernik, David Herman, 和 Ansgar Nünning 曾对本文提出非常中肯的评论和建议,在此深表谢忱。

① 从1981—1997年的MLA数据库光盘中可以检索出32条"花园路"信息,其中20条标明为花园路句子问题,由此可见该课题受到了广泛关注。一种有影响的早期的句法分析理论是"句子处理问题的花园路理论"(Frazier 1979; Clifton 和 Ferreira 1989)。Fodor 和 Inoue 在他们的合著中(1994,408)提及报刊上发表的一些专论花园路问题的文章。

② 关于经验例证,参见 Altmann et al. (1992)、Rayner 和 Sereno (1994)。Marcus (1980, chap. 9.6) 以及 Pritchett (1988, 543n. 5) 指出,许多花园路句子并不十分难解,甚至很容易处理,只需加以恰当的标点或细心的断句即可,譬如例(1)可以断为:The horse, raced past the barn, fell.

③ 从(5b)花园路句子中读不出一个满意的意义,应注意这一症状。如果读作"法老的儿子的女儿"([the daughter] [of Pharaoh's son]),句子就会有一种"假"的真值。如果读作"法老的女儿的儿子"([the daughter of Pharaoh]'s [son]),句子就会有一种较为满意的"真"的真值,但是实际上很难这样读。关于这一问题的富有启发的讨论,参见 Fodor 和 Inoue(1994,

411—414)。本文将在下一节里重新讨论满意的意义或“认知回报”这个关键问题。

④ (i) *Time* (N) *flies* (V) *like an arrow* (PP); (ii) *Time* (V, imperative) *flies* (N) *like an arrow* (PP); (iii) *Time flies* (N) *like* (V) *an arrow* (N).

⑤ 在著名的奈克尔(Necker)立方体实验中，也出现了同样的效果。首先，一个立方体(实际上是一个线网状的模糊图形)的优先视点通常是左上方。不一会儿，潜意识会问，是这样吗？难道不可能有一种不同的阐释？蓦然间出现了从右下方看去的立方体。杰肯德夫(1987,116—117)在谈到歧义句和花园路现象时讨论了奈克尔立方体问题；Wenzel(1994,123—125)将奈克尔立方体与花园路笑话联系起来；Jahn(1997)用奈克尔立方体进行心理实验，以说明首要性与近时性的冲突。Jackendoff(1987,117)进一步指出，让受试者听一段环绕的语音 the see I sun the see I sun...... 不一会儿，受试者便会把这段语音理解为 ice on the sea ice on the sea...... von Foerster(1990 [1981],40)；关于“重复词”的实验报告更有意思，cogitate 一词的环绕诱使听者作出形形色色的不同理解。

⑥ Opie and Opie (1977,377) 将例(13)的最早英文版本追溯到 1730 年。Hockett 声称“其原型早在公元前 1650 年的埃及纸草文献中就有了”(1977a,273)。

⑦ Opie and Opie 指出：“答案或是‘一个’，或是‘一个也没有’，要看如何读解那个问题而定。如果像 200 年前的作者那样直接问‘多少个妻子、袋子、猫咪和猫仔去了圣依维斯?’，答案无疑就是‘一个也没有’”(1977,377)。

⑧ De Bono 本人引用了两个花园路笑话说明横向思维(1983,39)。Fodor 和 Inoue 在讨论他们用于花园路句子的“修复模式”时(1994,410)，也提及横向思维。

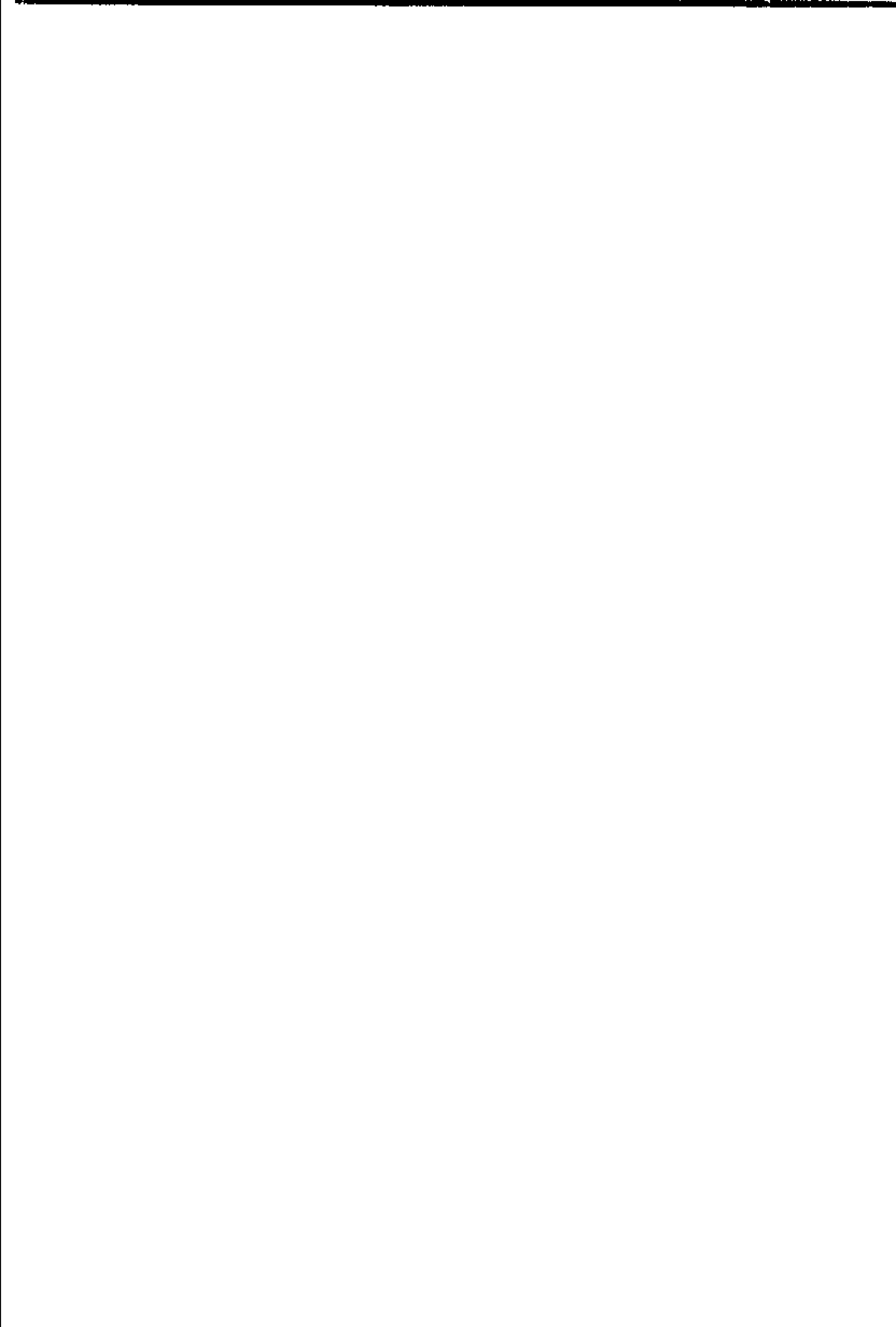
⑨ 尽管一般认为邦德电影式的白日梦情节正在走下坡路，但是据我所知，还没有人对《瓦尔特·米蒂》进行过类似 Lowes(1978)对《忽必烈汗》作过的那样的分析。Ellis 的“*The Allusions in ' The Secret Life of Walter Mitty* '”(1965)基本上也是采用了精神分析学的方法，它甚至不屑提及《黎明的巡逻》对该小说后半部分情节的影响。通过“跨媒介方法”(Wolf 1996)寻找该小说的电影源头，无疑会引起叙事学家的很大兴趣。

⑩ (16a)由于缺乏梦幻性而与狄更斯 *Edwin Drood* 等作品的梦幻开头相区别。然而回过头来看，像汽车发动机的声音和“窗户上结起了冰……”等因素还是可以辨认为进入米蒂的梦幻世界的外部刺激物。

⑪ 叙述者的性别实际上并不确定，但是根据 Lanser (1981,166) 提出的性别规则，在没有特别显示出矛盾的情况下，叙述者的性别当与作者的性别相同。这里采用 Lanser 的规则，只是为了能使用一个代词；这与 Cortázar 的“*Story with Spiders*”(Mey 1991)的情况不同，叙述者的性别对该小说的花园路现象没有影响。

⑫ 一个学生曾经向我指出，叙述者在比较面相特征时，漏掉了耳朵。在例(17)中，她只看到科学家的嘴唇在动，以此猜测他在说什么。学生由此得出的结论是，叙述者既没有耳朵，也没有听觉交流的概念。事实是，叙述者基本上以运动为鉴别交流与否的标准，所以她既用不着耳朵，也用不着听觉概念。她自己的话语，亦即我们所阅读的叙事，被视为一种精神舞蹈：“当然，我是通过心灵的舞蹈来表现的”，这一点是我们后来才知道的。

⑬ J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings* (1991,1:397). 作品里的暗号是“朋友”。



第三部分

走出文学叙事

第六章　社会叙事学:分析自然语言叙事的新方法

戴卫·赫尔曼

经典叙事学是60年代后期出现的法国结构主义的副产品,旨在详细描述基本代码或个体叙事信息的语言(langue),即故事接受者得以辨识叙事话语并按照叙事话语予以阐释的特征和差异系统。叙事学以所谓前沿科学的法国结构主义为范式(Dosse 1996, 59—66),亦即以结构语言学为范式,其研究焦点不是被组织为叙事形式的符号系统的意义,而是这些符号系统如何表达意义,具体而言,作为叙事的这些系统是如何表达意义的。不过,在区分系统与信息的时候,分析者须十分谨慎,不要先入为主地将信息的所有方面一概贬谪为非系统的因而不可系统化的范畴。在新的语境里,作为话语策略的叙事信息可能会展示出新的属性;可以对它们进行系统的描述和分析。从这个视角看,故事就不是先存于所有交际语境之前的代码显现,而是一种互动结果,是话语过程的参与者们协商的结果。

本文重新评估了叙事代码和叙事信息等结构主义提法,进而对并列出现但迄今未得到很多滋养的两种叙事分析传统进行了整合。我用的是拉波夫和瓦尔茨基(1967;以及 Labov 1972)提出的社会语言学方法和叙事学方法。按照经典方式表述的叙事学由于过分依赖索绪尔理论和未能吸纳英美研究者在语用学、语篇分析以及(互动)社会语言学领域取得的特殊成果而裹足不前。拉波夫模式则因为从叙事学首创的研究工具中得到进一步丰富而获得了充分的描述和解释力量。本文以一次社会语

言学访谈中引出的神鬼故事为基础,集中探讨了两种叙事学观念,二者都可用来分析故事如何展现为具有一定结构的指涉表达系列。第一种观念是故事与话语不同;第二种观念是,故事世界里的某些实体可以被重新描述为叙事行动素。这些叙事学观念与拉波夫模式的对话表明,任何叙事结构分析都必须辅以对叙事交际的说明。如果说结构主义模式为理解叙事的形式方面提供了启发,那么(社会)语言学理论则颇为深刻地把讲故事行为看做一种互动方式。因此,本文提出一种整合型的"社会叙事学"方法,将故事置于语言、认知和语境因素的星河之中。

1 叙事代码与叙事信息

叙事学其名是茨维坦·托多洛夫(1969)在研究薄加丘的《十日谈》"语法"时首创的,本来是法国结构主义文学理论的副产品。尽管经典叙事学的源头可以追溯到弗拉基米尔·普洛普的《民间故事形态学》(1968 [1928])和维克多·什克洛夫斯基等俄国形式主义文学理论家的著述,但是它所受的深刻影响仍然来自法国结构主义,这既表现于它的分析对象,也表现于它的分析方法。结构主义者在尝试建立一种普遍化的符号科学时,采用了索绪尔的观点,认为语言(langue)比言语(parole)更重要。语言的优先性意味着要找出被视为一种系统的语言的特性,而不是个别言语行为的特性;语言系统使言语行为得以产生并表达意义。同样,结构主义叙事学家试图详细描述个别叙事信息中的基本代码或故事接受者得以辨识被组织为叙事的话语并按照这种话语进行阐释的特征和差异系统。因此,叙事学探询的对象是叙事的语言,应该在这个超文本系统的基础上说明叙事单位、它们的特定组合方式以及构成较为明显的叙事性的各种文本特征和结构。以叙事语言为分析对象,这一选择反映了叙事学的方法,也是叙事学的方法的反映。研究叙事代码与研究具体叙事的不同犹如诗学与批评的不同,罗曼·雅各布森早在 1960 年就对二者作了清楚的界说。叙事学无论如何不属于解释学,更不会做价值

评估的事情。它取范于所谓前沿科学的法国结构主义,即结构语言学,其研究焦点是组织为叙事形式的符号系统是如何表达意义的,具体而言,作为叙事的符号系统是如何表达意义的。批评家忙于阅读一系列具体的作品,而叙事学家研究的是一系列符号得以首先被处理为故事的条件和程式网络。由于同样的原因,叙事学家的注意力并不局限于伟大的叙事作品。原则上说,只要有故事的地方,就会有叙事学,可以在大街上,也可以在图书馆,可以在日常谈话中,也可以在著名的(或不太著名的)小说里。

然而实际上,叙事学自始以来基本上是一种分析文学叙事的方法。尽管结构主义者声称已经建立了一门叙事科学,一种能够应用于所有故事的充分描述法,但是在很大程度上说,经典叙事学从未真正跨出文学部门——电影研究可能是一个例外。叙事学的有限视野其实也是其自我设定的研究对象和研究技巧所决定的。至少直观地看,叙事系统与叙事信息的区分是有效的:代码还原为信息,信息简化为代码——两条线路都是还原主义的有害形式。不过,在区分系统与信息时,分析者须十分谨慎,不要先入为主地将信息的所有方面一概贬谪为非系统的因而不可系统化的范畴。[①]"言语"毕竟不是"语言"的学业欠佳的小弟弟。其实,故事生产和处理方面的事实是不能被预先限制在偶然和不可预见的范围之内的,而应该置于叙事交际参与者的实际活动之中。换种方式说,改变叙事研究方法,可能使我们发现用故事促进交际的一些特殊模式。在新的语境里,作为话语策略的叙事信息可能会展示出新的属性:可以对它们进行系统的描述和分析。对这些属性的说明反过来可能迫使我们重新划出叙事系统和具体的讲故事行为之间的界线,亦即重新思考代码与信息之间的关系,至少是重新思考以前关于这种关系的说法。叙事学家或许需要将代码和信息重新描述为"叙事能力"(narrative competence)的两个不同模块,这基本上类似于现今(后索绪尔)语言学对待句法、语义和语音的方式,譬如把它们看做分离而互动的语法能力(grammatical competence)的不同模块(Garfield 1987; Jackendoff 1997)。按照这个视角,叙事代码和信息可以置于分立而互补的认知领域和语言学领域,要设计和阐释被视为社会互动方式的故事,这两个领域

都是必不可少的。

2　两种叙事分析模式

在重新思考单数“叙事”(narrative)与复数“叙事”(narratives)的关系时,我们也需要重新评价60年代、70年代和80年代欧洲、北美和以色列的结构主义叙事学家们建立的模式。准确地说,这些模式需要得到进一步丰富或与索绪尔范式之外的语言理论家们提出的观点相综合。马丁·科塔齐(1993,87—90)把结构主义叙事学家们共同关心的问题概括为五种。一,结构主义模式把叙事界定为独立自治的研究对象,是用具体明确的规则和结构进行语义组织的一个层面或一种方式(Barthes 1977b; Pavel 1985b; G. Prince 1973; Todorov 1968)。二,他们提出了故事与话语的区别,叙事的内容与一篇特定叙事话语呈现或线性地呈现那些故事基本材料的方式的区别(Chatman 1978; Rimmon-Kenan 1983)。三,他们有时按照转换语法或准转换语法的视角区分出深层叙事结构和表层叙事结构(Pavel 1976; G. Prince 1973, 1980a)。四,他们把人物重新描述为叙事行动素,这些施事力量在叙事语段的展开过程中填充一些有限的典型插槽或参与角色(Barthes 1977b; Coste 1989; Greimas 1983, 1987; Kafalenos 1995, 1997)。五,他们关注的焦点是叙事单元的序列、组合和层次等更大方面的问题(Barthes 1977b; Todorov 1969)。所有这些研究侧面都没有对可以系统地描述的叙事信息的属性进行过探讨。扭转那种倾向,在一定程度上也是本文的目的。本文以一次社会语言学访谈中引出的神鬼故事为基础,概述一种得益于(社会)语言学的叙事分析模式,同时提出关于叙事能力及其成分的新的研究策略。这并不意味着将叙事学的东西全盘扔掉,而是将经典叙事理论置于新的语境之中,探讨结构主义方法所能帮助我们或不能帮助我们描述和解释的叙事现象。

我的基本观点是,叙事学由于过分依赖索绪尔理论和未能吸纳英美研究者(Herman 1995; Pavel 1989)在语用学、语篇分析以及(互动)社会语言学领域取得的特殊成果而裹足不前。语言学的这些领

域对于研究句子之外的语言单位是特别重要的。更重要的是,由于迄今为止叙事学家们一直主要关注文学叙事(参见 Fludernik 1996b, 53—91),所以在自然语言数据、记录和分析这些数据的经验方法(Milroy 1987)以及阐释这些数据并将它们与社会文化的其他实践想结合的理论模式等方面,叙事学仍然没有什么根基。叙事学仍然摆不脱结构主义的分类法,仍然没有触及故事在会话及其他话语语境中的交际功能。不过也必须指出,叙事学家确立的某些思想可以与(社会)语言学模式整合起来,为理解故事如何促进交流提供新的思路。

简而言之,早期叙事学家们的基本前提,即通过语言学可以理解叙事话语,值得作进一步探讨。需要注意的是,同样的见解也启发另一种叙事分析方法,而大部分叙事理论家对此的了解远不如语言学家。我指的是威廉·拉波夫和乔舒亚·瓦尔茨基提出的社会语言学的叙事分析模式。该模式把故事结构分为六个部分。"摘要"(the Abstract)是一个包含着故事主旨的简短的预备性陈述。"定向"(the Orientation)是确定时间、地点、参与者以及语境的叙事部分。"纠纷"(the Complication)是由叙事子句组成的主体部分,以故事里的某些复杂化行动为中心。"评价"(the Evaluation)未必是故事的分离部分,它是"叙述者指出叙事主旨及其存在理由的手段,点明叙述的原因和叙述者要达到的目的"(Labov 1972, 366)。"解决"(the Resolution)是对故事中最后发生的事情进行描述的部分。最后是"尾声"(the Coda),出现于故事结尾,表示叙事实际上已经结束并且使"语言视角"回到现在(Labov, Waletzky 1967, 39)。(关于进一步的细节,参见 Labov 1972, 362; Labov, Waletzky 1967, 32—41。)这个模式已经在语言学著述中产生了广泛的影响,代表性的叙事分析家有奈沙·沃尔夫森(1982),托恩·A.冯迪克(1988),利维亚·波拉涅(1989),夏洛特·林德(1993),德博拉·希弗林(1994)。当然可以说,如果我所简称的拉波夫模式(Labovian model)能从叙事学首创的那些研究观念中得到进一步丰富,它会获得充分的描述和解释力量。[②]我这里将集中探讨其中的两种方法论观念,它们在分析故事如何展开为具有一定结构的指涉表达序列时很有用处(Schiffrin 1994,

203—227)。第一种观念是对故事与话语的区分,第二种观念是将故事世界里的某些实体重新描述为叙事行动素。与此同时,需要将这些叙事学观念与产生拉波夫模式的语言学和社会语言学传统整合起来。这些理论和方法论的出现表明,任何对叙事结构的分析必须辅以关于讲故事人如何交流的说明。如果说结构主义模式有助于解释叙事的形式方面,那么拉波夫和其他语言学家们的理论所要阐明的则是叙事的功能方面。后者所讨论的关键问题是迄今为止的经典叙事学所忽略了的叙事信息的互动情况。

下面的2.1节更具体地评析了故事与话语的区分以及叙事行动素概念,讨论了这些叙事学概念所蕴含的某些意义。在第3节里,我将先对两个神鬼故事的背景情况作一点说明,这两个故事是在对北卡罗莱纳州罗伯森县的一位居民做社会语言学访谈时引出来的。(这两个故事的完整记录文字见本文附录。)然后(3.1)利用会话分析和互动社会语言学的一些思想和方法,简略地初步说明这两个神鬼故事所嵌入的话语语境。第4节和第5节分别使用故事与话语的区分和叙事行动素概念,分析两个神鬼故事本身的特征。这两节均对叙事学观念如何有助于重新设置拉波夫叙事分析模式的语境并推动其发展的问题进行了讨论。第6节再次诉诸互动社会语言学,反过来重新概括了结构主义的叙事分析方法,尝试提出社会叙事学,将故事看做与交流实践互为影响的言语事件。所谓社会叙事学,在此可以看做后经典背景下叙事分析的一个分支,是叙事分析在结构主义之后的延续。第7节是本文的结论部分,指出文章里简略描述的那些研究假设或许至少可以将叙事能力的某些成分分离出来。其中最关键的是创造和理解各种话语语境中的故事所需要的那些交际能力方面。

2.1 因此所要考虑的两个主要的叙事学观念是故事与话语的区分和叙事行动素概念。故事与话语的区分和被讲述之事与讲述方式的区分表明,可以将一个叙事看做一套丰富但有限的指涉选项。或者说,故事是由一套指涉词句组成的,其组成部分可以根据那些有待特定的约束条件呈现为不同的叙事结构以及不同的语音、形态句法、句法和词汇特性。"同一个"故事可以用不同的方式讲述,可以用

替代顺序叙述事件，可以在一定程度上重复地讲，可以讲得快一些，也可以讲得慢一些。换种方式说，一个故事可以呈现出多种符合叙事话语的语言特征。因此故事与话语的区分进一步突出了叙事分析与社会语言学的变异模式之间的联系，因为那些变异模式也"试图发现同一件事情的各种替代讲述方式的分布规律，亦即社会和语言对语言变异的约束"(Schiffrin 1994, 287; J. K. Chambers 1995, 30—32; Wolfram, Schilling-Estes 1998)。更重要的是，把故事世界里的成员重新描述为行动素，有助于解释言说者何以将叙事直觉为一种特殊的话语体裁(Virtanen 1992)，与明细清单、服务说明、演绎论证等其他话语体裁相对立。叙事不只是一些分离事件的串联；事件串只有纳入符合已知行为范式的参与者或行动素的特定配置，才能被处理成叙事。认知科学家已经将这些范式描述为知识表象，它们储存执行具体任务所要求的行动类别。这些表象使处理者能够根据已有经验对目前经验作出预言和推断(Schank, Abelson 1977, 1—64; Tannen 1993; cf. Goffman 1974; Herman 1997a)。我的分析也表明，讲故事人以行动素范式为资源，促进对被叙述世界里的诸多实体的推断。在故事里，事件串被转化为各种子句或句子的代码序列。行动素概念可能有助于解释某些词句是如何成为这种代码序列的附加指涉语的。起码可以说，行动素范式是用来建立并维持故事里的话语一致性的手段。当然，对有关行动素的推断进行研究还有助于揭示故事的性质。

3　两个神鬼故事：关于它们的话语语境的初步分析

北卡罗莱纳民间讲述的神鬼故事有三个英语版本，它们与该州三个不同的文化地区相联系，本文是目前关于这些故事的研究中的一部分。本文分析的数据来自对罗伯逊县一位81岁高龄的女性居民(此后简称为LL)的采访；罗伯逊县位于北卡罗莱纳州的沿海平原，是非洲裔美国人、英裔美国人和印地安人的语言变体相互接触的地区。(更大研究范围内的其他讲故事人包括阿巴拉契亚地区和外

岸地区尤其是几近孤岛的奥克拉科克地区的各种语言变体的使用者;阿巴拉契亚地区位于北卡罗莱纳州的西部山区,外岸位于北卡州的东部沿海地区。)在为收集这些地区的方言数据而对当地人做的采访中,受调查者有时会讲些神鬼故事;这些访谈的录音和文字记录是北卡罗莱纳州立大学威廉·C.弗莱迪语言学实验室所收藏的更大规模的访谈录音资料中的一部分。

我把这个叙事亚体裁选为研究对象,并不是偶然的。首先,聚焦神鬼故事,可以为考察语言变异对一种特殊故事所能产生的影响提供一个分析的常量。关键的问题是,语言变量如何影响一种故事类型及其反复出现的某些主题、类似的背景、创造叙事悬念的共同策略等等。然而本文只是一个更大研究课题中的一部分,不会直接讨论从语言变体中辨识神鬼故事的常量的问题。[③]与本文的分析更为相关的是,从叙事亚体裁的神鬼故事可以看出,一般叙事展开为一种与故事世界里的事件串相匹配的指涉词句的序列。神鬼故事以殊难捉摸的经验为指向,也就是说,它们所描述的实体和事件具有难以定位的性质,所以它们为理解作用于大部分叙事话语的指涉策略提供了重要的检验个案。

3.1　为了有助于接下来的分析,我把一次社会语言学访谈中LL讲的两个神鬼故事收在本文的附录里。主要采访人用NSE表示,第二采访人在整个过程中也在场,但是在本文讨论的访谈片断里,不起重要作用。(访谈是按照德波拉·坦依格式[1994]抄录的,这个抄录格式也收在附录里。为了便于参考,我将叙事1和叙事2的子句分列两行并用字母标出。)这里可以用会话分析和互动社会语言学模式对LL(协作)产生两个神鬼故事的话语语境进行初步的描述。

我们注意到,主要采访者NSE对LL的提问对于两个神鬼故事都有推动作用。两个故事里的开头问答都为LL的大段的讲述铺平了道路。叙事里的谈话很不正常地出现了长时间的讲述(Cortazzi 1993, 28),这两个故事开头的“前序列”(presequence)似乎是两份发言邀请,让LL把两个神鬼故事(或“序列”)一直讲下去。即使如此,在引向第一个叙事的前序列里,仍然可以看到LL小心翼翼地提议讲一个故事(“让我给你们讲一讲这件事”),然后才开始大段的叙事

讲述。通过这个叙事提议，LL 与她的对话者双向检查她是否有资格长时间地发言，引人注目地展开一个相当长的讲述。即使最优秀的讲故事人也会遵守会话规约，保证组织为叙事的活轮适合正在进行的话语中的某个插槽。因此在第二个故事的开头，LL 用话语标志“好吧”开始她大段的叙事讲述。会话分析家已经注意到，“好吧”往往是讲述开始的标志，但是这个标志几乎没有显示它所引导的讲述的结构和/或长度（Schiffrin 1987, 102; Sacks, Schegloff, Jefferson 1974）。不过，希弗林（1987）认为，“‘好吧’是一个回应标志，当后面要讲的内容与前面的连贯选项不是充分一致时，它将其使用者置于一种互动过程之中”（102—3）。换言之，如果回应者不清楚其回应是否符合某个会话要求，是否适合前面问题显示的回应选项，就会用“好吧”这个词（Schiffrin 1987, 114; cf. Schiffrin 1985）。从这个意义上说，LL 再次使用“好吧”，是在试探性地提议要开始一个较长时间的讲述，她不太清楚这个讲述是否适合正在进行的交流。但是话语标志“好吧”一词的试探性被一种可以视为清理发言场地的策略（floor-clearing strategy）所抵消，它表现于叙事 2 的（a）行（“有一天晚上，这里”）的句尾语调。这个话语单位的意思是“我想给你们讲不久以前的某个晚上发生的故事，听我道来！”

最后还应看到，采访者在前序列里的鼓动使 LL 减轻了一些谈话负担，例如不再非要将属于故事世界的事件和细节与属于周围会话语境的事件和细节划分开。准确地说，采访者与 LL 共同努力，使认知叙事理论家们所称的指示中心的转移变得容易起来。诸如“此时”“此地”等指示词语指的是某个特定的概念位置，但是在叙事里，“指示中心经常从碰到讲故事之事的环境转移到再现话语世界［即故事世界］的精神模式中的某个位置”（Sagal 1995a, 15; cf. Ryan 1991, 13—30）。采访者像 LL 一样，为制作一个缥缈的神鬼世界搭好了舞台；这是一个过去的世界，但是却展示着可以论证的（而且非常吓人的）与现在的联系。无论怎么说，虽然 LL 将被叙述世界与现在的世界远远隔开，说“现在不听人们/说/鼻屎干了，以前人们常说起”。[4]但是现在的叙述者 LL 经历过她故事里讲述的那些迷信之事。

4　指涉序列、故事与话语的区分以及反复叙述

有拉波夫和瓦尔茨基的先例，把故事看做指涉词语序列，是不会引起很大争议的。拉波夫对叙事下了一个很有影响的定义：叙事是"对过去经验进行摘要重述的一种方法，它用一系列子句构成的词语序列与实际发生的事件序列相匹配"(1972, 359—360; cf. Labov, Waletzky 1967, 20—21)。可是，拉波夫接着对叙事的两种不同功能作了区分，它们是指涉功能和评价功能(Labov 1972, 370; Labov, Waletzky 1967, 13)。乍一看，这两种功能似乎至少是互相限定的：从事件在(独立)子句序列中的线性顺序出发，所构成的并不是讲故事活动本身，而是对所讲故事的一种价值评论，是表明叙事本身的"主旨"的一种努力(Labov 1972, 371ff.)。[5]的确，所有故事的基本形式都以 a 然后 b 的时间关系为首要序列，与之对立的关系是"a 的同时，b；或 a 时，想到 b"(Labov and Waletzky 1967, 30—32)。从技术角度讲，可以将子句看做叙事，惟一必要的条件是"这些子句顺序的变化将引起原先语义阐释里的时间序列的变化"(Labov 1972, 360—361)。而其他子句则可以视为自由的和限定的子句，它们因"置换系列"的不同范围或它们在话语段落上的不同移动幅度而区别。然而，仅仅由子句构成的叙事并不多见。相反，一个故事"可能非常完美地执行了指涉功能[先讲 a 的发生，然后讲 b 的发生]，但是却很难理解。这样的一个叙事是没有意义的，它没有主旨……一个简单的纠纷及其结果的序列不会向读者指出[某些]事件的相对重要性，不会帮助他们将纠纷与解决区分开。在没有主旨的叙事里，我们还发现很难将导致纠纷的行动与结果区分开"(Labov, Waletzky 1967, 33, 35)。

评价部分在这里开始发挥作用。a 然后 b 的关系也许可以使故事成其为故事，但它不足以使其成为一个优秀的、难忘的或合情合理的故事。在评价所指称的特征范围里，包括从叙事的宏观结构组织到每个子句的句式推敲的各种因素，讲故事人通过评价，有目的地偏

离首要序列的顺序。这种偏离显示了叙事的可述性,显示它们到底为何值得讲述(Labov 1972, 370)。拉波夫和瓦尔茨基在他们发表于 1967 年的一篇文章里,主要讨论了"评价性子句在'评价部分'里的位置问题,该部分在一个关键点上将叙事悬置起来";在 1972 年的专著里,拉波夫扩大了探讨范围,将叙事句法也包括在内(Labov 1972, 355)。此后的分析都围绕这样一个假设:"相对而言,叙事中很少见到复杂的句法,所以一旦出现复杂的句法,必定会产生十分突出的效果"(Labov 1972, 378)。具体而言,分析者设定叙事句法本质上是线性的和简单的,因而能够将"普通会话"里见到的许多语言资源视为评价而非叙事。这些资源包括情态词、否定词、助动词以及嵌入结构(Labov 1972, 377—378)。[⑥]

应该注意的是,看待叙事里的指涉与评价关系的方式有两种,拉波夫模式对这两种方式尽量都予以采用。一方面,可以利用评价功能表示所有离开首要序列的叙事特征(或结构单位),反过来可以用首要序列指涉被叙述世界里的事件。因此,不妨把非指示性的情态词语和否定词语以及其他类似的语法手段看做评价手段,而不是指涉故事世界本身的方式。另一方面,可以将评价功能描述为叙事话语的一种超切分特征(supersegmeotal),有点像句子的语调曲线。从这个角度看,评价是既不能置于也不能脱离叙事结构之任一方面或单位的一种属性,它不时地与叙事形式融合在一起,协助表示故事的总体意义。因此我们似乎可以说:"叙事评价形成一个辅助结构,集中安排在评价部分,但是也可能表现为整个叙事中的其他各种形式……贯穿于叙事子句的内部结构以及那些子句的排列次序中"(Labov 1972, 369—70)。按后一种观点,评价不仅可能表现为"对叙事子句的用词和句式的修改",而且它本身就可能是"一个叙事子句或与最后的叙事子句相偶合"(Labov, Waletzky 1967, 37)。然而,如果评价可以是一个叙事子句,如果叙事子句本身既适合评价,也适合指涉,那么一般设想的那种叙事句法的简单性就不能用作区分指涉功能的特征与评价功能的特征的标准。甚至我们绝不能再谈论什么叙事子句,否则就好像还有只能表示为何值得进行指涉但不能直接进行指涉的其他类型的句式结构。

从叙事学的角度看，任何试图将指涉与评价分离的做法都是反直觉的，原因有二，且互相关联。其一，它削弱了几乎为叙事学公理的故事与话语的区分，亦即故事里按时间和因果顺序排列的事件与再现或表现那些事件的各种话语特征或策略之间的区分。[7]为了说明这第一点，这一节将集中讨论 LL 用非指示性的情态词语建构（而不仅仅是评价）她所唤起的故事世界的方法。其二，试图将“叙事”的属性置于词语结构的某一个特殊方面或曰“叙事子句”，然后将“评价”的属性归诸其他形式特征，乃是误入歧途的表现。可以说，任何语言特征都不足以成为界定叙事（或界定评价）的依据。使故事成其为故事者不只是叙事的形式，还在于叙事的语义内容、这些被叙述内容得以显现的话语的形式特征、以及这种形式与内容的相互作用所促成的各种推断这三方面之间的相互作用。我想通过一些大致的研究假设，说明这种社会叙事学方法的统一性，它将故事置于认知、语言和语境等因素组成的星河之中。本文第 5 节再讨论叙事行动素的概念，然后在第 6 节里讨论作为一种互动结果的叙事。

4.1 当然，首先要讨论的问题是作为故事世界之建构资源的非指示性情态词语。大体上说，叙事的确具有事实性，而涉及虚拟语气以及表达条件和假设命题的非事实性或反事实性语句（Leech 1987, 112—129）似乎与作为一种话语体裁的叙事存在着根本的抵触。叙事的特点在于以一种确定和权威的态势描述纯粹过去的状态和事件。然而也有证据表明，确定性可能是某些故事类型的必有特征，而不是所有故事的特征（Herman 1994a；选入本书的玛戈琳的文章；G. Prince 1988）。一个讲述超自然之事的故事也许不会像一般的新闻报道那样主要由事实性报道而非恶意报复人的新闻报道构成。而且在这方面，将故事里的情态词语的体式功能与指示功能区分开（Chafe, Nichols 1986），是至关重要的。情态词语不仅表示对被叙述事件的确信程度，而且是体式信息的源头，尤其是关于那些习惯性的和/或持续性的活动（与分离性和间歇性的活动相反）的信息之源。不难看出，把持续体或非完成体从叙事范围转授于评价范围，不仅在叙事学理论上讲不通，而且也与 LL 这样的讲故事人的叙事实践相矛盾。本文接下来将检验 LL 在叙事 1 的(b)、(p)、(q)、(r)、(s)以及

叙事2的(f)、(g)、(j)、(k)、(m)、(x)行里使用非指示性情态词语的情况。从叙事学的观点看,只要对这些情态词语稍加分析,就可以看到拉波夫命题存在的问题:"含有'惯于、将会、大致的现在[例如:你真的因此而感到自己活着]'等词语和意思的子句并非叙事子句,也不能支持叙事"(1972,361—362)。

叙事学关于故事与话语的区分产生的重要结果之一是,它显示了讲故事人如何利用了故事时间与话语时间的比例关系。例如,ABC这样一个时间序列可以(通过倒叙)讲述为BAC或(通过预叙)ACB。此外,话语的推进速率既可以慢于也可以快于故事的速率。譬如,叙事可以对故事世界里发生的事情进行简要的概括,而叙事的停顿则表明行动出现了间断,叙述者正在对被叙述世界进行评论;在一个叙事场景里,再现事件的速度与事件的"真实时间"的速度看上去是颇为一致的。对于这里所作的分析更为重要的一种情况是,可以用不同的"频率"来叙述故事世界里的事件。正是在这个意义上,热拉尔·热奈特(1980,113—60;cf. Rimmon-Kenan 1983,56—58)区分了三种不同的叙事频率:单一频率——发生一次,讲述一次;重复频率——发生一次,讲述n次;反复频率——发生n次,讲述一次。LL讲的神鬼故事显示,情态词语促成了对被叙述世界里的事件的反复报道。在叙事1和叙事2里,LL都使用了情态词语,主要用作反复叙述的语言资源,而不是评价手段,也就是说,主要为了简明扼要地叙述故事世界里非单一的状态和持续的事件。或者说,LL对反复报道的使用显示出指涉动机与评价目的相互叠加的情况;评价并没有离开对事故世界的指涉,而是指涉序列进行叙事建构的过程中的一部分。

例如在叙事1的(b)行的叙事"摘要"部分,LL用一个情态性的"它会"来叙述"鬼火"在过去世界里的重复浮现,构成所讲故事的指示中心。

(b) 啊,它会升起来。

怎么可能将该句的情态词语理解成一个专门的或主要的评价手段

呢？其实，它指涉着整个叙事之下的事件串里的一节：LL在她的姐姐曼蒂去世前，看见彼岸世界的那些精灵若隐若现地回来了。另外应该看到，从(p)到(s)行，对非指示性情态词语的使用基本上是策略性的：

(p) 许多会升起来..
(q) 许多会降下去。
(r) 它们会升起来..
(s) 有些会降下去。

在这些语句中，一种持续体的语法形式与一种介于单一[8]与反复之间的叙述方式相匹配。情态词语(以及(q)行里的不定式结构)指明被叙述世界里多次发生的事情——对这些事情LL只讲述了两次。叙事1的这一部分所讲的事件构成了叙事的症结，即"纠纷"部分。这一节叙事是非常重要的，情态词语和重复子句共同发挥着指涉和评价的功能。它们帮助听者辨别故事世界里反复发生的事情，也强调了这些事情相对于叙事里的其他内容的重要性。可以说，拉波夫模式有时意味着应该将故事里的指涉和评价分析为各自独立的结构和功能，而叙事1从(p)到(s)行则表明，故事的这两个方面在叙事实践中属于同样的层次或相互交错的层次。

类似的情形也见于叙事2里的反复报道子句。例如，(f)、(g)、(k)、(m)行以及叙事的"定向"部分所包含的非指示性情态词语使LL能够代表她(那时的)丈夫叙述过去反复发生的那些虚幻的活动。那些活动所属的事件串里包括后来故事中(从(t)到(aa)行)哈维·布拉德的幽灵发出的动听的口哨声。这里的关键词语包括(f)行的"以前经常"，这个将过去时标记与非分离体结合起来的形式在技术上被称为过去惯用时(usitative tense)；[9]此外还包括三个情态性的短语"他会"。同样，不能说此类语法手段及其支持的反复报道是完全评价性的，甚至不能说它们主要是评价性的。但是有理由说，叙事2的主导体式是持续体，而非分离体；这样说不啻是对有关叙事逻辑的标准观点的颠覆(cf. Polanyi 1989, 20—30)。诚然，(a)行和(p)行指出

被叙述行动发生在一个月色朦胧的夜晚,但是故事的大部分叙述都是反复性的;从(x)行到(aa)行,LL在讲述幽灵的口哨声时,犹豫徘徊于单数方式与反复方式之间。即使她的对话者被鼓励将哈维·布拉德的响动假设为只是四年前一个晚上的一个场合发生的事情,LL仍然从(x)行开始进行反复报道,暗示那个幽灵的口哨声响过多次。尽管LL陈述了她讲故事的意图,但她似乎很难将那种超自然的口哨声看成她正在创造的那个被叙述世界里的一个分离事件或一组有限事件:

(x) 它会说话..那是最动听的口哨..般的噪音
(y) "我会再见到你。
(z) 我会再见到你。
(aa) 我会再见到你。"

就像前面分析过的(p)行到(s)行的情况一样,(x)行里的重复子句与情态词语结合起来,创造了一种介于反复叙述与单一叙述之间的方式。而且像叙事1一样,LL在叙事2里讲述超自然活动时,利用了叙事话语的力量,一并(同时)进行指涉和评价。这个吹口哨的故事既强调了这一活动的相对重要性,也在语法上显示出这个活动难以捉摸的性质。LL的反复报道和/或单数报道的含混性表明鬼魂的精神和形体空间是不明确的。

我在这一节里表明了叙事学对故事与话语的区分,这一区分根据频率标准划分出叙事方式的类型,为分析者提供了一套替代的描述语汇。我的主要论点之一始终是,叙事学家描述的不同类型的叙事频率具有不同的评价分量。然而从社会叙事学的观点看,这样的评价效果是内置于故事的指涉序列的,而不是叙事序列本身的中断或断裂。例如,重复叙述可以加强某个局部事件的整体意义或效果(譬如在一个关于过去伤痕的叙事里),而反复叙述则能突出似乎不相容或不相关的事件之间的相互关联性。但是依同样的理由,LL的叙事则显示,情态词语(反复报道还诉诸其他一些语法手段)绝不仅仅是附加在指涉序列本身的评价手段,它们还能加快并细化故事世

界的建构过程。反复报道使叙事话语以最小的“会话代价”来展开；发生 n 次，讲述一次，这意味着讲故事人无须费力就能够占住发言的位置，而以单数方式叙述同样的事件却必须付出很大的努力。与此同时，反复叙述可能是神鬼故事成为一种叙事亚体裁的一个特别重要的资源；在这种亚体裁里，讲故事人需要指出那些反复但很难描述的超自然力量和事件的显现情形。超自然领域的模糊轮廓和其中若隐若现的幽灵，实在是对某种单一而明确的讲述方式的抵制。（LL 也在叙事 1 的(x)行里说：“我们怎么能知道上帝的事情。”）因此最终而言，社会叙事学方法可能不得不探讨不同的故事体裁是否涉及贯穿于各种话语特征的指涉和评价效果的不同分布，其中包括但不限于非指示性的情态词语。

5　行动素与叙事推断

本文上一节提到，拉波夫模式还存在第二个基本问题，至少是与该模式的某些表述方式相关的问题。这第二个问题与第一个问题有关，第一个问题是可用于故事里的指涉序列的语言资源类型是极为有限的。第二个问题是试图确定词语结构或曰“叙事子句”的体式，使其成为衡量叙事本身的一个标准。但是按照本文概述的这种整合型方法，使故事成其为故事的因素并不仅仅依赖于叙事的个别话语特征。相反，必须将叙事置于认知、语言以及语境等因素的交叉点上。按照叙事形式组织的话语，其根本标志是它促成一套关于行动序列的有结构的推断，当然这里的行动序列是与人物或参与者的特定配置密切相关的。于是便有了叙事学的第二个概念，亦即叙事行动素概念，通过它可以为仅仅将故事与叙事子句相联系的方法设置新的语境。根据本文的分析目的，我对这第二个叙事学概念的评论只能是大致的探讨，而不是全面的阐述。[10]但是谈论行动素以及行动素范式或行为范式的益处在于：它使分析者能够将故事牢牢置于认知和社会文化的语境之中（参见下面第 6 节），而不是把叙事看做先验存在的形式结构，因为它们的交流环境可以引发各种推断策略。

拉波夫（1972）在广泛地收集尽可能随意的言语录音时，关注的

焦点是"个人经验的叙事,因为在这种叙事里,言说者专心致志地排演甚至重演自己过去的事件"(354)。由于这个关注焦点,拉波夫模式的一个突出特点是:叙事人物或叙事施事的概念实际上仍然是个未予限定的原始术语。而在叙事学传统里,叙事施事(narrative agents)向来是一个重要的研究对象。结构主义叙事学家们旨在系统地阐述叙事的"语法",希望把注意力从"生活的"人物转向"参与者的"人物,后者是在被叙述行动的语段展开过程中有规律地反复出现并可以类型化的因素(Barthes 1977b, 106; 并参看收入本书的 Herman 的文章)。因此普洛普当初(1968[1928])把人物归入坏人、惠予者、英雄、帮助者等七种基本角色的行动范围之内(Rimmon-Kenan 1983, 34)。A.-J. 格雷马斯后来(1983,202—206)把人物重新描述为行动素。行动素可以分为六种可能的基本角色——发送者、客体、接受者、帮助者、主体、反对者,这些基本角色由特定叙事情境中的具体行动者来充当。根据这一模式,一个行动素可以通过若干个行动者来实现,反过来说,一个行动者可以充当若干个行动角色(Coste 1989, 134—135; Rimmon-Kenan 1983, 35)。以叙事 2 为例,哈维·布拉德的吹口哨的鬼魂是一个发送者,可能也是一个帮助者(口哨声是 LL 听过的最美妙的声音);但是后来,作为一个连月光都想镇压的警察的"标志",那个鬼魂也代表着以前的反对者。反过来也可以说,反对者的行动角色分裂为鬼魂和 LL 的丈夫,LL 在(f)行有几分轻蔑地说他是一个"以前经常醉酒"的人,他可能给 LL 惹过不少麻烦。

经典叙事学对叙事行动素的那些理解模式并不是没有其自身的问题。譬如,它们未能就行动角色与叙事话语片断的具体匹配关系提出任何可以沿用的程序(Hendricks 1967, 43ff.),过分依赖分析者的个人直觉。而行动素概念则启发了后来的研究者,将叙事里的人物看做按照处理者已经储存的对人类及其行为的预期模式而作出的建构(Fludernik 1996b, 44; Rimmon-Kenan 1983, 33; cf. Margolin 1986; Pavel 1985b; Ryan 1991, 201—232)。换言之,可以把叙事行动素看做根据故事里的语法线索进行推断的结果,推断所依据的行为范式形成讲故事人和读者亦即广义的语言使用者的认知库存中的

一部分。[①]用认知方法看待叙事行动素，对于分析故事里的话语实体的信息地位(Firbas 1864; McKoon et al. 1993; E. Prince 1981, 1992)，或许会有特别丰富的成效。

叙述者通过限定与非限定名词短语、指代形式(和零指代)与名词短语等形态句法特征之间的选择，对故事指涉物的信息地位作出假定。一个实体越是容易被接近或"假定"，它就越容易通过与名词短语相对立的代词或与不定冠词相对立的定冠词而得到指涉和更新。而不易接近的或"新的"信息一般是用不定冠词和实义名词短语来引导的。以叙事2为例，LL在(d)行介绍哈维·布拉德是一个男人，在用一个不定冠词确立了对这个新的话语项的指涉之后，在(e)行用代词"他"指那个已经假定的实体。这个模式贯穿于(f)行到(k)行，直到LL挑选另一个用名词短语"我……丈夫"表示的新的实体，并且通过与代词"他"相关的七个语句，补充了有关这个现在可以接近的指涉物的信息：

(f) 嗯../我以前的/..我..的丈夫，他以前经常醉酒。
(g) 这个嘛..他会远远地跑到后面的那块老墓地里喝。
(h) 他是个男子汉嘛
(i) 不怕鬼怪，什么人也不怕。
(j) 因为他喝了..当他喝了..他喝了酒
(k) 他会/把酒/藏在后面的那块老墓地里。

然而在(l)行，当LL想把故事的焦点重新置于哈维·布拉德的行动时，再一次用他的全名指那个警察，以此加强对话语实体的指涉；此前从(f)行到(k)行，已经通过对其丈夫的扩展叙述，就该实体的相对可接近性达成了(至少是插进了)某种默契。

但是看一下(t)行到(x)行以及(bb)行到(jj)行的情况：

(t) 反正..那个月光明亮的夜晚，我躺在自己的屋里，
(u) 孩子在外面的拖车里。
(v) 那时哈维还活着。

(w) 嗯，啊..宝贝..我听见一声美妙的口哨——我一辈子听过的最美妙的声音。

(x) 它会说话..那是最动听的口哨..般的嗓音

……

(bb) 我起来

(cc) 从窗户望出去，

(dd) 连人影儿都不见一个。

(ee) 当时哈维·布拉德在..拉姆勃顿的一家很偏僻的医院里..

(ff) 找最后一点/酒/。

(gg) 啊这个..就..到了第二天晚上。

(hh) 我听说哎..他走了。

(ii) 原来那是他的..他的声音——

(jj) 声音就来自我那个老人弄酒的地方

叙事序列的这一部分在推进时，回顾唤起一条推断链，序列里的词句也指涉着那些推断。应该说，对信息地位的考虑在形成这条推断链时发挥着一定的作用，但是不足以解释推断是如何进行的。实际上，LL 利用共同的行为范式，让那些表达词句具有并列指涉(coreferential)的功能，表明它们是累积起来的关于一个行动素即哈维·布拉德的一系列指涉。

在所论的这个序列里，LL 在(v)行和(ee)行里两次提到哈维·布拉德的名字。注意第一次提到警察时的方式与 LL 想制造叙事悬念的目的是颇为一致的。在(w)行，LL 在口哨声前面用了一个不定冠词，把口哨声作为一个新的话语实体或行动素引进来，明显地将口哨声与前一行提到的哈维分开。(无论 LL 的听者此时知道了什么，在(v)行提及哈维的名字或许就构成了叙事的"定向"部分，帮助确定了被叙述事件的时间界限，与第一次提及一个实体且后来将多次提及时的方式相对立。)然而随着该序列的继续推进，哈维被重新连接到 LL 曾经将他暂时分离的事件串上，以制造悬念。从(dd)行到(ee)行，LL 引导听者推断哈维就是那个她看不见但听得见的"人影儿"；可是，直到(hh)行至(jj)行，她才解开那个"口哨标志"之谜。(hh)行

里的代词"他"是哈维回到话语的主要焦点的标志;信息地位的这一转移与(ii)行和(jj)行里的回顾阐释恰好一致,原来哈维就是远处吹出口哨声的那个鬼魂行动素。哈维的口哨声实际上表示法律的手伸得很长,也许伸进了神鬼们的世界。

然而从更大的范围看,话语实体之信息地位的转移并不足以将谓词"口哨声"与话语项"哈维"连接起来,因为那只是一种形态句法的表现。只有当这个话语项被阐释为行动素时,相关的谓词才能与它连接起来。换种方式说,只是由于建立在认知基础上的关于人类施事的一般背景知识,听者才能用语法线索建构一种话语模式(Webber 1979; cf. Grosz, Sidner 1986; McKoon et al. 1993),使"口哨声"和"哈维·布拉德"这样的词语表达同一实体。代词和冠词的选择也许表示讲故事人对故事指涉物的相对特定性或可接近性的假设,故事接受者或许也用这些特征来建立理解叙事的话语模式,然而将故事指涉物组织为一个完整的叙事结构,还需要其他多种处理技巧,要涉及按照因果和时间顺序组织的行动的参与者。话语里的指涉语句是按照一定顺序分布的,以使听者和对话者依循被指涉事项的轨道。但是关于有些指涉物反过来也是行动素的推断,可以使一段话语首先成为一种叙事。

作为一种叙事亚体裁的神鬼故事,其独特性也来自这种故事对行动素范式的使用;不过,这些故事也使所谓行动素范式的相关性和适用性受到质疑。一般来说,人们对神鬼的行为和人的行为的期待是不同的,这也是为什么要讲述超自然故事的一个主要原因。LL 利用了神鬼故事的这一类别特征,推迟到后来才将神秘的口哨声与那个警察联系起来,或者说与(dd)行里的那个"人影儿"联系起来。阐释者会在认知上将口哨声事先与某个施事关联起来。LL 首先通过事先的认知关联,制造叙事悬念,然后修改和充实对这个超自然世界本身的期待。LL 在建构故事世界时创造了某些叙事理论家所称的有层次的或"凸显的"本体论(Pavel 1986, 61—64):在被叙述世界的不同领域里可以有不同类型的事物。LL 叙述的世界通过暗示表明,即使吹口哨者离开很远、正在死亡或已经死去,有时候在世界的某些地区仍然可以听见那种口哨声。

6　作为互动结果的叙事

可是应该记住，在社会文化空间，并不存在事先的认知安排，也不存在像LL那样有技巧的讲故事人对这种认知安排的操纵。在叙事交际中起关键作用的是第三类因素，这些因素能解释叙事的形式如何引发以行动素范式为基础的推断链。互动社会语言学通过语境化标记、语境化程式和会话推断等分析性建构，对这第三类因素进行了研究(Gumperz 1982, 130—171; cf. Scollon, Scollon 1995, 50—73; Tannen 1993)，社会叙事学也许能由此得到启发。按照这一研究传统，"会话分析者……所依赖的间接推断是以关于语境、互动目标以及个人间关系的背景假设为基础的，他们通过这样的框架对正在发生的事情进行阐释"(Gumperz 1982, 2)。其结果是，交际的可能性建立在元交际手段或"元信息"(metamessage)的基础之上(Scollon, Scollon 1995, 67)。元信息也称为语境化手段或标记，话语参与者通过这种标记表明应该借助什么样的语境知识组织正在进行的会话的互动框架。在交际失误的情况下，语境化标记不能引出言说者想让其对话者作出某些会话推断所需要的背景知识。总的来说，语境化标记使对话者能够将某种互动活动转化为一种特定的活动类型，而该活动类型作为"借以评估意义的具有社会指向的基本互动单位"，它本身"并不决定意义，只是通过约束推断来限制阐释，以突出或关联背景知识的某些方面，弱化其他方面"(Gumperz 1982, 130—131)。

非常关键的一点在于一个活动类型子集就是"言语事件"，可以视之为时空界域之内的一个词语行为单位。言语事件的各种类型是对话者互相评价对方的词语行为时所用的各种复杂规范的标志(Gumperz 1982, 165)；故事是言语事件中的一种。因此，LL的神鬼故事受到另一个更大的主要言语事件的限制，那就是社会语言学的访谈。访谈中会进行一系列不同的轮换，以使对话者通过语境化标记将言语事件看做他们之间的平等会话(cf. Milroy 1987, 41—51)。然而，由于访谈可以嵌入其他类型的言语事件，所以采访者和被采访

者不断地为他们正在进行的词语活动共同建构将要使用的阐释框架。换种方式说，访谈参与者通过多样的有时重叠的语境化标记，共同从一种言语事件移到另一种言语事件，从访谈本身转而讲一个笑话，随意地谈论天气或一般的官场腐败，或者讲起一两个神鬼故事。因此，一种整合型的或社会叙事学的方法必须研究各种各样的语境化标记，也必须研究这些标记如何使某些言语事件成为（并阐释为）故事或非故事。

这里尤为重要的一种语境化标记或许可以称为边界标记。边界标记是非叙事的言语事件的终点和故事的起点，反之亦然。我现在确实可以用言语事件和语境化标记等概念重新表述上面第 3 节里讨论过的一个观点。我在前面曾说，采访者在叙事 1 和 2 的前序列里的鼓动减轻了 LL 的负担，使她无须再划出故事世界与身边会话语境之间的界线。但是 NSE 的鼓动也可以看做这里所说的边界标记，通过这种标记以及 NSE 与 LL 的协商，当前的言语事件（即嵌入叙事 1 和 2 的访谈）开始移到与特定故事相联系的规范所支配的言语事件。LL 并没有立即开始讲她的神鬼故事，而是在前序列里试图弄清 NSE 鼓动她共同创造的那种言语事件的类型。例如在叙事 1 的前序列里，LL 首先按照访谈的轮换规范，用一个话语单位来（正面）回答 NSE 的“标志”问题：

NSE：^是“标志”，说对了..你..见过——“标志”或者听说过..

LL：见过，宝贝..天啊。^老天啊。

这就是说，LL 起初以为当前言语事件会被继续组织为一系列第一轮由采访者控制的问答对子。可以把 LL 作出的回应理解为一系列问答对子中邻近对子的回答插槽所要求的内容。因此 LL 促成的会话推断是，她继续合作参与一个可以标识为访谈并作如是阐释的言语事件。

但是也要看到，那些表示 LL 对“标志”问题作出重复回应的语句至少同时提供了两种不同的语境化标记。一方面，LL 通过同一短语的三次重复或三种说法，给了 NSE 三次会话推断的机会，让他觉

得她是在回答采访者的一个问题,并且准备回答 NSE 的下一个问题。但是另一方面,她在第三次重复回答时加重了语调:“`老天啊。”这是 LL 的回答的一个边界标记。短语开头的重音词表示 LL 提议开始另一个言语事件(或者说叙事),她的合作建构将按照不同于访谈问答对子所依据的规范进行。换言之,语调重音表示可能正在出现一个新的言语事件。稍后,亦即在开始讲她的鬼火故事之前,LL 问 NSE:“你们见过鬼火`?”这个子句的最后一个词的语调升高,再加上整个子句的句式,表明这个话语单位是一个疑问句。而这个疑问句又叠加了别的语境化标记,使 NSE 又得到一次作出回应的机会,让 LL 继续当前的非叙事或前叙事言语事件;但它也是一个附加的边界标记,让 LL 引导 NSE 对她关于开始一个不同而地道的叙事言语事件的提议作出回应。

因此总体上说,叙事只有在讲故事人与对话者协商的基础上,才能达到特定的交流目的。这种协商是在语境化标记、尤其是不同类型言语事件之间的边界标记的基础上进行的。社会叙事学家也应该像互动社会语言学家一样,不妨把注意的焦点置于讲故事人未能提供适当标记的话语环境以及那些标记未能就正在形成的言语事件作出恰当会话推断的环境。(尽管社会语言学访谈增加了语境化因素的挑战,但是从这样的访谈里,也许会非常方便地得到有关特定边界标记的信息。)我们已经看到,故事存在的基础是各种推断力量。这一节已经表明,分析者不仅应该将这些推断的依据置于形式和认知的因素之中,还应该置于叙事被用作交际实践之一部分时的各种因素之中。如果把叙事信息看做互动的结果,而不是先存在于所有交际语境的一种代码显现,那就必须把它们当作推动社会互动过程并因此也影响自身的言语事件来研究。

7 结论:叙事能力的成分

本文已经指出,通过(社会)语言学、叙事学以及认知科学等模式的综合,不仅可能克服拉波夫模式在阐释故事时的局限,而且可能克服以文学叙事为主要指向的经典叙事学模式的局限。本文同时也尝

试至少分离出一些不妨称之为叙事能力的成分的东西。交际能力的三个方面最为要紧(cf. Schiffrin 1994, 386—405),创造并理解故事的各种话语语境都需要它们。故事的设计和理解中的一个关键方面是能够将单数报道、重复报道、反复报道与被叙述世界里标明这些报道的持续或分离的事件和活动区分开。将反复叙述置于评价领域,将评价部分断然排除在叙事序列本身之外,是不能阐明故事的使用和阐释方面的,也不会使分析者看到指涉和评价在叙事序列本身的形成过程中是不可避免地交织在一起的。与此相对照,利用叙事学研究传统,尤其是叙事学关于故事与话语相区分的设想,可以把叙事频率用作研究同时具有指涉和评价这两种属性的叙事话语的工具。此外还可以重新思考那种认为叙事只是对过去事件和状态的讲述的流行观念,拓宽考察框架,把更大范围内的体式和语法等叙事手段包括进来(例如非指示性的情态词语)。

故事的设计和理解的第二个方面也很重要,那就是能够将事件串阐释(并使其他人也阐释)为具体参与者所执行的行动序列。按照认知科学修改后的叙事学的叙事行动素概念可以阐明叙事对一系列关于故事施事的模式化的推断的促进作用。具体地说,以认知为基础的行动素范式思想与关于话语中信息地位的现有理论相配合,可能产生一种说明叙事推断的三个相互关联方面的解释模式。第一个方面是讲故事人将某些指涉词语标识为共同指涉的成分,从而使故事接受者建构一种借以分拣出一个相同话语项的话语模式。第二个方面是创造推断链,将叙事力量——与遍布故事世界的其他施事以及非施事实体互相影响的能力——的附加属性赋予某些话语项。这些推断链也在叙事推断的第三个方面发挥作用。通过这些推断链,可以将各种谓词(行动方式或承受行动的方式)与特定行动素连接起来。叙事推断的这三个方面共同合作,逐步解释故事指涉物如何被组织为一个叙事结构整体。通过这样的推断,一系列句子或子句可以产生一种特定的精神表象,亦即事件串的表象:参与者进行着一系列按照因果关系和时间顺序排列的行动。

最后要说的一点对于社会叙事学方法是特别重要的,那就是不仅要从形式和认知结构的角度研究叙述类型和叙事推断方式,而且

必须把它们看做具有丰富的语境化标记且处于可变环境中的言语事件的一部分。互动社会语言学的传统告诉我们,这样的标记具有社会文化的灵敏性,而文化交流中的交际失误的原因往往在于语境化标记未能引出恰当的会话推断。故事也能在不同文化和群体中发挥不同的作用。对这些作用予以分类、描述和比较,探讨叙事能力在各种文化背景下的语境、语言和认知基础,便构成社会叙事学首要的研究任务。

附录:

抄录格式说明(录自 Tannen 1993, 53):

... 表示超过 0.1 秒的停顿

.. 表示稍微停顿

. 表示句尾语调

, 表示子句句尾语调

— 表示前面音素或音节的长度

~ 表示音调升高的音节

^ 表示加大音量的音节

// 把不能肯定的词语放在双反斜杠内

叙事 1

[前序列,包括采访者的鼓动:]

NSE:[录音停顿] 有些事想问一下,[录音停顿] 就是听见人们用一些词~这个..嗯..有一个词我就很纳闷..嗯,譬如"标志~"

LL:怎么..你们..

NSE:^是"标志",说对了..你..见过——"标志"或者听说过..

LL:见过,宝贝..天啊。^老天啊。它不是..嗯..让我给你们讲一讲这件事。现在不听人们/说/鼻屎干了,以前人们常说起。经常会..多年前..你们可能知道..我就到了这儿,结婚以前就看见好多次了。你们看见..^鬼火~你们看见鬼火~?

NSE:啊啊。

[序列或故事:]

LL:(a) 嗯～它是一个很大的灯——..

(b) 而且,啊,它会升起来..

(c) 那时我是..我看见过..我是最后一个看见过那种灯的人,

(d) 算来..是十来年前的事情了。

(e) 那时我在娘家。

(f) 在那个林子后面,

(g) 那后面有一座房子。

(h) 我的大姐曼蒂..那时她还活着。

(i) 她说:"路易,你见过鬼火^?"

(j) 我说:"从来没见过。"

(k) 我说:"这许多年里从没见过。"

(l) [朝房间里的狗喊] 过来。

(m) 月光很亮。

(n) 我走出去。

(o) 这个..大概有十个鬼火。

(p) 许多会升起来..

(q) 许多会降下去。

(r) 它们会升起来..

(s) 有些会降下去。

(t) 那是我第一次看见鬼火..谁知道什么时候就能看见。

(u) 今-天—的人们不知道..

(v) 那些灯是什么。

(w) 怎么会知道呢..那是上帝的事情。

(x) 我们..我们怎么能知道上帝的事情。

叙事 2

[前序列,包括采访者的鼓动:]

NSE:那么..你们听到..一个人或者什么东西～发出很大的声音,临终前发出的那种很大的声音,你们叫什么?

LL:宝贝..[对跳到她膝盖上的狗说] 我..我..我,不要巴结我

了。/下去吧你/ 我不能..宝..宝贝..我不会告诉你们的。

NSE:啊哈。我可听说有些人遇到过那种事。他们听见的不是..不是一种声音~..不是他们看见的某种东西~你从来..没有遇到过这种事~?

[序列或故事:]

LL:(a) ..啊..好吧.. 有一天晚上,这里。

(b) 大概是四年前..

(c) /可/能还要早些。

(d) 你们知道有个男人叫..天啊..我..

(e) 他叫布拉德..哈维·布拉德~

(f) 嗯../我以前的/..我..的丈夫,他以前经常醉酒。

(g) 这个嘛..他会远远地跑到后面的那块老墓地里喝。

(h) 他是个男子汉嘛

(i) 不怕鬼怪,什么人也不怕。

(j) 因为他喝了..当他喝了..他喝了酒

(k) 他会/把酒/藏在后面的那块老墓地里。

(l) 哈维·布拉德..他那时在佩姆布罗克当警察。

(m) 他会出来,

(n) 那个老人有时候不在这里,

(o) 他知道哪儿有酒,什么都知道。

(p) 于是在一个月光明亮的夜晚..

(q) 我躺在那边的屋里..

(r) 这个,啊..我不知道我的..我的老人是不是在那儿。

(s) 忘了,时间长了。

(t) 反正..那个月光明亮的夜晚,我躺在自己的屋里,

(u) 孩子在外面的拖车里。

(v) 那时哈维还活着。

(w) 嗯,啊..宝贝..我听见一声美妙的口哨——我一辈子听过的最美妙的声音。

(x) 它会说话..那是最动听的口哨..般的噪音

(y) “我会再见到你。
(z) 我会再见到你。
(aa) 我会再见到你。”
(bb) 我起来
(cc) 从窗户望出去，
(dd) 连人影儿都不见一个。
(ee) 当时哈维·布拉德在..拉姆勃顿的一家很偏僻的医院里..
(ff) 找最后一点/酒/。
(gg) 啊这个..就..到了第二天晚上。
(hh) 我听说哎..他走了。
(ii) 原来那是他的..他的声音——
(jj) 声音就来自我那个老人弄酒的地方
(kk) 和他回来的路上
(ll) 他把车停在那边的院子里。
(mm) 我看着
(nn) 那是我一辈子听过的最美妙的口哨声。
(oo) 那就是他的“标志”

注释：

本文是 NSF Grant SBR-9616331(Walt Wolfram, Natalie Schilling-Estes, Co-Principal Investigators)和北卡罗莱纳州立大学人文社会科学学院的资助项目。Peter Dixon, Manfred Jahn, Natalie Schilling-Estes 和 Walt Wolfram 对本文初稿反馈过非常有益的建议，在此深表谢忱。

① 最初发表于1955年的 Claude Lévi-Strauss' “The Structural Study of Myth”，作为法国结构主义的核心文献之一，为叙事学家们开了一个不幸的先例。作者把讲神话与理解神话截然分开(1986，813)，使信息与代码成为对立的两极，这显然是违反直觉的。分析者必须将神话还原为对照和对立的共时系统，才能使神话里的事件呈现意义，才能理解神话；但是神话的历时展示，其构成事件在讲述过程中的线性呈现，会使这个共时系统变得无关紧要。Lévi-Strauss 的方法率先考察了不同的讲述风格如何决定了对所讲故事的不同阐释(见下文4.1)。按照他的方法，很难把故事当作一种特殊的言语事件来研究，而故事之所以被认作故事，是因为嵌入特定叙事交际行为中的标记所使然(见下文第6节)。

② 关于拉波夫模式的可能性和局限性的其他看法，参见 Cortazzi (1993，48—49)及其引述。

③ 变异理论或许可以通过下述方式阐明故事的话语特征。讲故事人在建立（并帮助故事接受者建立）一种"话语模式"并在此基础上随着故事的推进跟踪叙事指涉物时，经常在形态句法的选项（譬如实义名词短语与指代形式、限定代词与非限定代词）之间进行选择（Webber 1979; cf. Grosz, Sidner 1986; McKoon et al. 1993），下面第5节将讨论这一问题。因为叙事里的这些语言特征发挥着关键性的功能，所以审视这些特征在不同语言变体里的不同表现，是非常重要的（cf. Sankoff 1988; Wolfram, Schilling-Estes 1998）。换言之，要了解代词和冠词选择在叙事里的功能，分析者必须了解特定方言的语法模式类型。在有些语言变体里，"他们"（them）一词的功能既是复数指示代词（譬如"我听说过他们神鬼们的事"），也是复数人称代词，譬如在标准英语里："神鬼纠缠他们"。简言之，在显示故事指涉物的信息地位时（Emmott 1994, 1997; 另参见下面第5节），在勾勒故事世界里浮现的物象和人物轮廓时，讲故事人和故事接受者都用特定方言对可变代词用法所引发的实体世界的相对可接近性作出假定。

④ 注意 LL 在叙事1的(u)行使用了类似的策略。"今天"一词第二音节的语调重音以及明显拉长的音节都在加强着神鬼之事较少的今天与充斥神鬼之事的过去之间的对照。

⑤ Schiffrin (1994, 11) 把拉波夫的方法简练概括为叙事、指涉和评价；通过评价，"叙述者突出被报道经验的不同方面，以此揭示故事的主旨"。Schiffrin 还指出："尽管评价有时候会使故事的各部分分离开，但是它们仍然穿插于叙事当中，嵌入叙事子句里面。"（叙事子句是典型的事件子句，报道"发生过的事情"。）嵌入式评价依赖于对典型而简单的叙事子句结构的偏离。

⑥ 在这方面，Livia Polanyi(1989)的解释更为灵活，更具有叙事学力量。他认为评价是在讲故事时突出重要信息的过程。在他看来，评价的目的不是指出一套语言特征子集，而是将讲故事人用以突出并让故事接受者注意到文本信息的所有手段都包括进来。因此，"并没有'绝对的'评价手段；任何评价手段都能用于非评价目的，或者说任何评价手段在过度使用之后都会变成文本常规"(22)。

⑦ 应该注意的是，Labov and Waletzky(1967)对故事的表层结构与语义阐释作了一个类似的区分，就是说，可以把叙述者呈现的线性的事件序列"看做叙事的表层结构。许多叙事往往有相当不同的表层结构，但是却有着相同的语义阐释。同样，许多句子的表层结构不同，但是它们的基本构形却与某种语法的最初的造句结构相同"(29—30)。

⑧ 按照 Rimmon-Kenan(1983, 57)的解释，发生 n 次，讲述 n 次，是单数叙述的一种特殊情况。然而从(p)行到(s)行，发生了多次的事情只讲了两次，因此这一部分故事与 Rimmon-Kennan 所说的那种单数叙述的特殊变体并不完全相符。

⑨ 过去惯用时的形式标记是陈述语气和过去时态，其功能是意指过去的、习惯性的和/或反复的活动。

⑩ 关于如何用行动素概念分析自然语言叙事的更详尽的研究，请参见 Herman 未发表的手稿。这篇手稿进一步利用认知科学方法，把行动素视为故事人物的精神表象。讲故事人及听故事人可以通过这种精神模式，将具体指涉物与叙事施事的指涉语句联系起

来。

⑪ 应该看到，Greimas(1987)对行动素的早期阐述开启了后来以认知为基础的方法。他在发表于1973年的一篇文章里写道："行动素模式……试图说明话语所由产生的意义环境和轨道。但是这些模式还具有重要的语用意义，亦即必须把它们看做预示模式，看做表现为逻辑关联形式的假设，一旦用于文本，就能提高可读性"(113)。

第七章　虚构叙事与历史叙事：迎接后现代主义的挑战

卢波米尔·道勒齐尔

法国结构主义经典叙事学以故事(récit)为中心。故事通过许多媒介(符号系统)和话语类型来讲述。故事的“语法”丝毫不反映这些差异，更不反映虚构叙事与历史叙事的差异，它是一种普遍性模式。罗兰·巴尔特的论文《历史的话语》(1967)是结构主义与后结构主义之间的一个转折点。巴尔特支持构成主义语言哲学，明确地否认虚构与历史的区别。在北美洲，海登·怀特的著作是人们最熟悉的关于虚构与历史相等同的声明。

本文试图表述一种新的对后结构主义和后现代主义挑战的回应，提出应该在可然世界理论框架内重新审视虚构叙事与历史叙事的关系。虚构的建构和历史的建构都是可然世界，但是历史世界受到的限制并不会施加于虚构世界。于是便能看出两种类型的可然世界在宏观结构上的差异。重新认定二者之间的对立，并不意味着否认虚构与历史之间杂多而持久的交换。本文接受开放疆界的思想，对虚构与历史互相渗透所产生的某些叙事世界进行了粗浅的探讨。

“经典”叙事学的主干是由法国结构主义及其追随者们的著述构成的。这股新形式主义潮流的主角是“故事”。完整的故事理论由三个层面组成：“深层结构”(A.J. Greimas)，语义结构(Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Claude Bremond)，话语结构(Gérard Genette)。叙事学的影响已经远远越过了它最初的疆界。世间的故事不可胜数，

因此叙事学的空间无边无际。这种叙事学的"帝国主义"越过了早已确立的文本类型和体裁之间的疆界，特别是擦去了虚构杜撰与历史纪撰、虚构叙事与历史叙事之间的传统分界。这是叙事学对法国结构主义之自我毁灭的贡献，这是发动后结构主义和后现代主义向历史完整性挑战所需要的弹药。

1　致命的等式

转折点是罗兰·巴尔特的文章《历史的话语》。[①]正如该文标题所示，巴尔特要把历史写作看做一种话语形式。他令人信服地指出，历史写作中明显地存在着话语的手段，不仅表现在形式单位上——譬如"音变"，而且表现在主题单位上——譬如"内容"的类别和宏观结构。历史写作中出现了话语手段，这一点大大增加了巴尔特文章的冲击力，也就是说，削弱了历史叙事与虚构叙事之间的对立。巴尔特一开始就提出了关键的问题："在古希腊以来的我们的文化里，关于过去事件的叙事基本上一直受历史'科学'的管束，一直俯就于决不肯俯就的'真实性'标准，一直接受着'理性'说明原则的验证——难道这种叙述形式真的有某种特殊性，有某种毋庸置疑的特征，因而与我们在史诗、小说或戏剧里看到的那种想像的叙事不同吗？"(7)。文章最后，巴尔特给出了一个答案，一个否定的答案。

否定的结果可能预先就想好了。很难想像历史的话语会缺失音变和主题结构。在这些方面，它与虚构话语或新闻写作或日常会话并没有区别。话语的普遍特征不能成为话语类型的区别性特征。巴尔特可能已经意识到他的话语分析与回答这个关键的问题并无关系，因此在文章最后部分，他竟然忘记了"表达"和"表达内容"这两个话语范畴，转而谈起"表意"问题，开始表述一个新的论点。他声称，(由于未确定的原因)在"我们的文明里"，"历史学家与其说是事实的收集者，不如说是能指的收集者和叙述者；也就是说，历史学家把能指组织起来的目的是确立实在的意义，填补纯粹系列的真空"(16)。"意识形态的详尽阐述，或准确地说，想像的详尽阐述"将意义赋予("表意")"尚无结构的纯记号系列"(年表和编年史)，"我们不妨把想

像看做一种语言,话语言说者(一个纯语言的实体)通过这种语言'填写'言说主体(一个心理的或意识形态的实体)的位置"(16)。非常有趣的是,哪怕稍微提及"语言"(哪怕是形而上的语言),就会使巴尔特得出一种极端构成主义的结论:

> 语言一旦介入进来(它什么时候不会介入?),便只能以冗繁啰嗦的方式说明事实……于是便有了贯穿于历史话语独特性(区别于其他话语形式)的整个问题的矛盾。事实只能以语言的方式存在(作为一个话语项),而万物却不断推进,于是这种存在仿佛是对游离于结构外面的"真实界"里面的另一种存在的"摹写"。正是通过这种话语,指涉物才成为外在于话语的某种目标性的东西,但是话语永远不可能在话语之外得到指涉物。(16—17)

换句话说,历史的话语在形成过程中自乱分寸,错把所指(signified)当做指涉物(referent)。

历史话语不可能到达"真实界",因此它只是培植一种"真实性的效果";它(至少自19世纪以来)把叙述特别设定为真实界的能指,于是制造了这样的效果。历史像现实主义小说一样,"它们的'真实'来自精心的叙述、讲究的章法和大量的扩充(这里指所谓的'具体细节')"(18)。"现实主义"的叙事史结束了一个矛盾的循环:"叙事结构最初是在虚构的大锅里(神话和最早的史诗)熬成的,后来变成了现实的符号兼证明"(18)。

我比较详细地引用了巴尔特文章的最后一部分,因为这里分成两步的论点正是后现代主义挑战的要点所在:(1)语言不能指涉语言外面的任何事物(世界、现实、过去),因此历史纪撰只能诉诸叙事,以使其话语具有意义和说服力。叙事代替了无能的语言,也是无能的语言的替代;(2)历史借用了虚构中发展起来的叙事,历史叙事最终与虚构叙事无法区分。

巴尔特对当代状况非常熟悉,他知道叙事史并不是历史纪撰中的惟一内容。但是他坚持认为,"叙述在目前的历史科学(显然是指

阿拉尔学派)中的相对缺乏(也许还未完全消失)"并不能推翻他的论点,相反却证实了他的论点,即"历史的叙述正在死亡,因为'历史'这个符号从此不再是'真实界'本身,而是一种纯概念性的东西"(18)。换言之,只要历史纪撰放弃再现"真实界"的雄心,它就可以自由地扔掉叙事的拐杖。非叙事史像叙事史一样,也是虚构史吗?巴尔特没有谈这个问题。上面的引文是他文章里的最后一句话。

海登·怀特的《元历史》(1973)仍然安全地待在19世纪叙事史的范围之内。怀特的历史叙事理论从巴尔特那里得到启发,但是他并没有形成一种系统的逻辑严密的后现代主义挑战:"历史领域里的元素"(历史事件)按照一定次序排列成一种编年史,这编年史转换成一种故事,这故事通过情节编排获得("被解释成")某种意义。最后的也是最重要的一步便是历史纪撰的选择。②通过情节编排进行解释的方式相当于把故事当作"某种故事":传奇、悲剧、喜剧或讽刺文。怀特将他研究的19世纪的历史学家方便地划分为四种情节编排者:"米歇利特用传奇方式处理所有的历史内容,兰克用喜剧的方式处理,托克维耶用悲剧的方式处理,而布尔克哈特用讽刺文的方式处理"(1973,8)。

怀特是在巴尔特的影子里前行的,他将自己的叙事学嵌入构成主义语言哲学之中,登上了后现代主义历史理论的顶峰。语言的运作离不开隐喻。所有的思想,乃至所有的意识,都是"对经验的[比喻]加工"(1973,40)。因此在叙述过去之前,已经隐藏着某种"先于认知和先于评断的"形象比喻。这个阶段是"诗歌"行为(不如说"生成")时期,历史学家"既创造他的分析对象,也预先决定他将用以解释那个对象的概念策略的样式";怀特随后解释道:"因此不妨说,历史学家决定用来赋予一组历史事件以意义的情节编排类型是由他已经用以描述叙述内容的那种语言的主要隐喻方式决定的,然后才有了他作的叙事……这就意味着,历史学家的题材是由叙事再现的可能对象构成的,而叙事再现是通过历史学家用以描述可能对象的语言来进行的"(1978,94、95)。正是转义诗学(poetics of tropes)"为我们划分历史想像的各种深层结构形式提供了基础"(1973,31)。

值得注意的是,怀特在《元历史》里并没有将历史与虚构等同起

来，就我看到的情况而言，该书通篇没有出现"虚构"一词。怀特是在他的下一部书《话语转义学》里，才明确提出这个等式。考察他如何得到这个等式，将不无裨益。他一再指出，历史里的解释相当于"一种特定的情节结构，它有一套历史事件，历史学家希望赋予这些事件一种特殊的意义"。但是后来的结论却令人惊讶："这样的解释在本质上是一种文学操作亦即虚构杜撰"(1978, 85)。情节编排＝文学操作＝虚构杜撰，这个双重等式并不是分析的结果，而是同义词代换的结果，至少怀特把这些术语看做同义词。历史与虚构等式以同义反复方式挤进了后现代主义的范式。情节编排是一种文学操作，因此历史等同于虚构杜撰。[3]

巴尔特站在构成主义语言哲学的垫子上发起后现代主义挑战，怀特跟进辩护。后来，"历史叙事＝文学叙事＝虚构叙事"(经常简化为历史等于虚构)这个双重等式就成了一个教条，被整个后现代主义合唱队不假理论思索地重复着。表述也许稍有不同，但是没有新的论点。[4]它成了贯穿于整个大合唱的"时代精神"。

2　"大屠杀"的检验

大多数实际历史学家还像往常一样做他们的专门工作，并没有意识到或者说不理睬后现代主义的挑战。个别在意理论的历史学家和历史哲学家感觉到历史纪撰的认识论基础面临着威胁，决定进行反击。针对后现代主义的挑战，他们作出的最严肃的回应是提出这样一个简单的问题：一种建立在虚构与历史相等同基础上的理论，将如何应对人类切肤之痛的那些过去事件，譬如"大屠杀"？索尔·弗里德兰德将那些愿意攻克这一问题的学者们的文章选编成册(Friedlander, ed., 1992)。书中也收入贝雷尔·朗恩的文章，他较早指出，只要论及虚构与历史的关系，就必须用纳粹灭绝种族的大屠杀来检验："纳粹灭绝种族的大屠杀的事实是将历史话语与想像性再现过程分离开的一个关键点，这也许并非鲜例，而是任何事实都应该做到或能够做到的事情"(1990, 158)。海登·怀特愿意接受大屠杀的检验。最终而言，他必须面对自己的形式主义和构成主义历史理论已经回

避或排除的历史真相问题。在历史的伤痕事实的压力之下，怀特将历史话语分割为两个层面。第一个层面是“对已经确立为事实的事件的叙述”，在这个层面上，“可以根据‘互相对抗的叙事’对事实世界的忠实程度、综合程度以及各种论点的凝聚程度，对它们进行评估、批评和排序”。第二个层面是“一系列将事实清单转换为故事的那些诗歌和修辞成分；其中有提供‘情节’的故事体裁模式……‘互相对抗的叙事’之间的冲突并不是由所论事实引起的，而是由这些事实的情节编排所赋予的不同的故事意义所产生的”(1992,38;1987,45)。

我们本来以为怀特会首先处理新的第一个层面的问题，即历史写作的话语结构，以为他会在其理论框架中告诉我们，“事件”是已经确立的“事实”，而且会可能是检验各种对抗的“历史叙事”的“忠实性”、“综合性”以及“凝聚性”的标准，但是我们失望了。他仍然停留在旧的参照框架之内，使那个检验变得更为容易：不是对“纳粹时代”这样的时期和“最后的解决”这类事件的情节编排有所限制吗？不是有“无法接受的情节编排方式”吗？这很简单，只要将有关第三帝国的事件的一系列“互相对抗的叙事”中的“喜剧”和“抒情”方式清理出去，“我们就会得到验证”。[5]更能说明问题的是，怀特在为安德里亚斯·希尔格鲁伯把德国国防军1944—1945年冬天的东线保卫战处理成“悲剧”的引起广泛争议的情节编排方式进行辩护时，第一次承认情节编排方式有时并不是对历史的阐释，而是对历史的歪曲。对他这段出色的言论，我们实在应该多引述几句：

> 希尔格鲁伯的情况……表明，选择什么样的情节编排方式，将会支持什么样的可能栖居于特定历史场景或历史语境中的事件、力量、行动、施事和被动者等。悲剧里没有低下或卑俗的位置；在悲剧里，连恶人也是高尚的，或者说卑鄙也会被转化成高尚。据说有一次被问及《中世纪的衰亡》为何不把贞德写进去时，作者惠津加回答说：“因为我不想让我的故事里出现一个女英雄。”希尔格鲁伯选择将德国国防军东线保卫战的故事处理成悲剧的情节编排方式，表明他想让这个故事有一个英雄，让它成为一个英雄的故事，至少以此保留纳粹时代在德国历史上的一

点遗迹。(1992,43)

怀特承认"在悲剧里,连恶人也是高尚的",也就是承认了他的历史理论没有经受住"大屠杀"的检验。按照他的思路,如果想让希特勒、希姆莱、海德里希、艾希曼等人变得"高尚",只需把第二次世界大战和大屠杀编排为他们的悲剧就行了。

这一检验的失败结果清楚不过地暴露出人们以前就曾批评过的怀特理论的那些根本弱点:如果要评估"互相对抗的叙事"的"忠实程度",历史理论就不能排除历史事实和历史再现的真值评估(truth-valuation)的概念;让情节编排方式指定可以进入再现中的历史事件,意味着默认对过去的歪曲;最后但并非不重要的一点是,一种形式主义的历史写作理论完全剥夺了历史纪撰的社会政治或伦理意义。从后现代主义的视角看,历史纪撰是各种有趣故事编织的网,它被各种叙事模式和隐喻置换所支配,与人类的过去和现在只有偶然的联系。

历史学家们不无道理地把后现代主义挑战看做历史相对主义的最新表现。因此他们的回应是重新申述以前用以反对历史相对主义的论点:"对'真相'的某种要求似乎是必须服从的"(Friedlander 1992, 3)。重新认定历史叙事的真相功能固然是一件好事情,但是这并不能真正迎接后现代主义的挑战,因为它丝毫没有触动这场挑战的根本立场,即话语(写作,再现,符号)与实在之间必然存在着不可逾越的鸿沟,任何符号或再现都不能让我们看到真实或"钩住真实"。历史即话语,它无法避免符号所承受的麻烦,无法从意义进入世界。治疗这种表意瘫痪症的办法不是重新阐释话语概念,而是对我们的世界观念作出新的理解。

3　可然世界

不妨想像一种可以让我们直接进入真实界的语言。用那种语言发出的每一个言语都将产生或重新创造它所指的那一部分世界及其实际物体或事态。如果说出"孩子"这个词,你就能产生一个孩子或

公开出示一个孩子，就不会有人否认你的语言能"钩住真实"。只有神的语言或魔术表演才会产生如此的特技效果。在等待一位新的普罗米修斯为我们盗取那种神的语言之时，我们只有人类的语言，它的行为力量很弱，能给我们的人类事务带来一些变化，但是并不能创造一个存在于并独立地进行于语言和其他一切再现形式之外的实在世界。人类的语言只能创造或产生"可然世界"(possible worlds)。任何旨在有益于认知研究的语言哲学都必须从这个公理出发。因此对可然世界的概念系统作一简要的描述，便成了我们的首要之事。

该概念有一个令人肃然起敬的哲学传统。1960年代，这个概念被重新启用，对情态逻辑进行语义阐释(Kripke 1963)，后来慢慢进入自然科学、社会科学以及人文科学的理论话语(参见 Allén 1989)。[⑥]在此过程中，这个传统的概念被调整并被赋予新的任务。

第一个调整的地方是可然世界的起源。根据莱布尼茨的形而上观念，可然世界的存在是超验的，驻留于无所不知的神的心灵之中。当代关于可然世界的思考是非形而上的。可然世界并不是储存于超验之地等待发现的某种东西，它们是由人的心灵和双手的创造性活动所建构的。可然世界的这一起源与前述公理完全一致，克里卜克对此作了简练的表述："可然世界是约定的而不是高倍望远镜发现的地方"(1980，44)；克莱斯威尔也说："可然世界是我们能够谈论、想像、假设、相信或期望的东西"(1988，4；Hintikka 1975，28；Rescher 1975，2—3；Adams 1979，203—205；Bradley 和 Swartz 1979，63—64；Stalnaker 1984，50—51)。

对这个概念作的第二个调整是它的限度。逻辑语义学的可然世界是"总体的"或"最大程度地综合的"事态，是"最大程度的粘连的纯逻辑的可能性总和"(Kripke 1980，18；Wolterstorff 1980，131；Yagisawa 1988，180)。罗伯特·M. 亚当斯根据鲁道夫·卡尔纳普的观点，提出了判断"完全确定的"可然世界的标准："(1)设每一个可然世界为 w，每一对命题都互相矛盾，那么如果一个命题在 w 中为真，另一个则在 w 中为假。(2)每一个可然世界如果按时间顺序排列，它就是一个完整的世界历史，而不是其中的一个暂时阶段。因此，实际世界包括实际存在过或发生过、将会存在或发生以及现在存在或发

生的事情"(1979,191;Bradley, Swartz 1979, 4—5; Rescher, Brandom 1982, 2)。完整世界的不确定大小可以通过形式逻辑的方法进行处理,但是经验主义理论及其研究方法对此却无能为力。人们提出了两个很有启发性的解决这一问题的办法:(1)选择你的话语世界,使之成为可然世界下面的一个子集并且符合你的问题(Hintikka 1975, 75; Kripke 1980, 18);(2)设计一些小世界("微型世界"),使之包含有限数量的元素并受到一组有限参数的限定(Kripke 1980, 19; Cresswell 1988, 74; Hintikka 1989, 55)。

克里卜克的解释虽然不很清楚,但是却很重要,它让我们觉得微型世界这个概念与无限的可然世界在逻辑上并不冲突:"如果我们把可然世界限制在更小的微型世界这个层次,那么包括严格的指称在内的所有问题基本上没有改变。情态语义问题亦复如此"(1980,19,注18)。阿姆伯托·艾柯接过并发展了小世界概念。他还认为必须用"有陈设的"世界补充逻辑学家们的可然世界——"数字和命题等抽象实体"(Bradley, Swartz 1979, 63—64),可然世界是由"被赋予属性的个体们"组成的(1989a, 343; 1989b, 55; 1994, 85;Coste 1989,113)。本文此后提到可然世界时,即指由个别实体组成的小世界。

可然世界并不是各个构件摇摇欲坠的拼装,而是由各种特定的总体性限制组成的宏大结构。这些限制决定了可然世界的"总体秩序"以及那个世界里的存在和行动条件。对可然世界的分类是一项仍在进行的工程,但是一些基本类型已经确立无疑。我说的是实际可能的世界与实际不可能的世界的区分。实际可能的世界是指"与实际世界具有相同自然法则"的世界;而在实际不可能的世界里,"其自然法则与实际世界的不同"(Bradley, Swartz 1979, 6—7;Rescher 1975, 144—149)。⑦可然世界里的存在和行动条件依赖于它究竟是实际可能的世界,还是实际不可能的世界。

可然世界思想有力地提醒我们注意到宇宙和人类存在的偶然性。倘若基本的自然常量真的只有细微的不同,那么宇宙就会是另一个样子,或者根本就不存在宇宙(Rees 1989);凯撒就可能不是布鲁图杀死的,托洛茨基就可能成了苏联的领袖,尼克松就可能是一个

汽车推销员。杀死凯撒的布鲁图、苏联的领袖托洛茨基以及汽车推销员尼克松，分别是历史上的布鲁图、托洛茨基和尼克松的可能对应者。辛蒂卡用个体化功能理论对这些对应项之间的跨世界同一性关系作了正式的表述：个体化功能"从若干可然世界中拣出一个对应项，使之成为那个个体在这个可然世界里的'体现'，或成为那个个体在特定事件过程中扮演的角色"(1975, 30)。[8]

在逻辑语义学里，可然世界的模式并不需要本体论的支持。一位俄国逻辑学家在具体谈到辛蒂卡和克里卜克提出的模式时，强调应该将它们看做"与逻辑微积分相对应的数学模式，无需作任何哲学的阐释"(Slinin 1967, 137)。然而在形式逻辑之外，这一观念仍然保持着本体论的纯洁性。亚当斯认为，后来就出现了本体论的根本分裂，出现了可然主义和实际主义。对于可然主义而言，实际世界在一组可然世界之内的"地位并没有什么不同"；而在实际主义看来，实际世界是"从可然世界系统之外进行与世界无关的实际性判断的一个立足点"(1979, 194, 202; Lycan 1979)。克里卜克的最初模式结构里就刻写着实际主义的立场：从 K 集(所有的可然世界)中分拣出 G 集(实际世界)(1963, 804)，接受这一观点的人有普拉汀加(1974, 45—51)、里歇尔(1975, 90—92)、斯达尔奈克(1984)、诺尔托(1986)以及克莱斯威尔(1988, 1)。甚至戴卫·刘易斯将实际世界概念加以相对化处理的"索引"理论也与"情态现实主义"(modal realism)相互兼容(R. R. Miller 1990)。[9]

4　虚构世界与历史世界

可然世界之间的关系，它们的相似性和差异性，是通过对它们的宏观形态的比较和对照来确定的。将虚构与历史问题从话语层面移到世界层面，[10]就是要问历史的可然世界与虚构的可然世界是否具有同样的形态或在宏观结构上显示出某些明显的差异。我相信可以发现不少这样的差异，但最明显者是：

1. 虚构杜撰者自由地徜徉于整个可然世界的宇宙，可以让任何类型的世界进入虚构的存在状态，尤其是一些基本的类型。实际不

可能的世界被称为超自然世界或虚幻世界，实际可能的世界被称为自然的世界或现实主义的世界，所有时期的虚构作品均对它们作了充分的再现。[11]而历史的世界则被限于实际可能的范畴。历史与神话之间的疆界就在这里。在神话里，超自然的存在（神仙、妖魔、精灵等等）是整个施事星河的一部分，它们通过自身的行动对叙事作出贡献。在历史世界里，即使历史学家相信神的存在，也不能把事件看做神力的结果。人的历史是自然施事的历史。

说到非凡的想像力，最让人注目者莫过于不可能的世界了。莱布尼茨通过界定非可然世界——其中包含或隐含着逻辑矛盾——来厘清可然世界的范围。虚构杜撰者，尤其是那些后现代主义挑战者，迷恋于建构不可能的世界，正如数学家们一直对以圆为方的不可能的任务乐此不疲。罗纳德·苏克尼克在《98.6》(1975)中把以色列建构成这个样子："在以色列，超常的就是平常的。我们能够在一种未曾有过的状态中生活。与此同时，它们已经……精神综合是进入以色列国的方式。在精神综合过程中，像在下意识和物理学法则中一样，是没有否定命题的"(179)。对不可能的世界的建构在这里展示为一种剧烈的逻辑断裂，"没有否定命题"的非标准逻辑代替了标准的(经典)逻辑。很难想像一个历史学家会考虑建构不可能的世界。逻辑矛盾无论明显与否，都会摧毁历史世界的结构。[12]

2. 历史世界里的施事是由过去(事件中)的施事决定的。如果后来(譬如通过新的文献)表明被包括进历史世界中的一个人实际上未曾存在过，也不可能参与那些事件，那么就必须把这个人从施事行列排除出去。反之，如果新的证据表明没有被包括进历史世界中的一个人实际上参与了历史事件，那么就应该将他加进施事的行列。而虚构世界里的施事星河却不受这样的限制。一般来说，这里的人物都未曾存在过，是虚构杜撰者将他们组装起来，使之行动和互动。虚构世界与历史世界在宏观结构上的这种对立在历史小说中表现得尤为突出，在这种文学体裁里，虚构与历史似乎是重叠的。虚构的人物与历史的人物共存互动，是该体裁的一个决定性特征。在 E. L. 多克特罗的《拉格泰姆时代》(1974)里，爱玛·戈德曼、泰迪·罗斯福、哈里·赫迪尼、西格蒙德·弗洛伊德等人与父亲、小男孩、弟弟、玛梅、

塔泰、小女孩等混合在一起。多克特罗的小说以此特征取得了文学效果，但是它也因此而不能成为20世纪之初美国社会的有效历史。历史人物与虚构人物共栖的可然世界并不是历史世界。

3. 无论虚构世界还是历史世界，栖居其中者都不是真实和实际的人，而是他们的可能对应者。不过，在处理跨世界同一性时，虚构手段与历史手段有着很大的差异。虚构杜撰者们断然坚持一种非本质主义的语义学，在将历史人物移入虚构世界时，甚至会改变那些人物的个体化属性和生活情节。逼真性是某些虚构诗学所要求的标准，但不是普遍的虚构原则。历史上的拿破仑死于圣赫拿拉岛，这是一个本质性的事实。但是根据某种传说，拿破仑在岛上获救，被带到北美，死在新奥尔良，[13]乔治·凯瑟的剧本《拿破仑在新奥尔良》(1937)就取自这个传说。历史世界的人物及其事件和背景等等只能具有文献所述的那些属性。历史学家们不停地对历史世界进行加工提炼，从而“根据资料来源的情况增补或重写叙事”(Baumgartner 1975, 61)。

4. 虚构世界和历史世界必然都是不完整的。建构一个完整的可然世界需要写一个篇幅无限的文本——这是非人力所能完成的。如果虚构和历史的可然世界是不完整的，那么它们的宏观结构的普遍特征就是断点。不过，在这些断点的特点、分布以及作用等方面，虚构与历史显示出根本的差异。

虚构作者可以自由地变更断点的数目、范围以及功能，他的选择是由审美(文体)和语义因素决定的。譬如，英雄传奇的主人公的体貌是极不完整的，这符合传奇叙事的语义目的，身体细节的空缺得到醒目的突出，引起象征性的读解(Dolezel 1980, 1—7)。托马斯·帕维尔指出，“不同的作者和文化”对虚构世界的“不可避免的不完整性”作出最大化或最小化的不同选择，在“世界观稳定”的文化和时期里，这种不完整性倾向于最小化，而在“冲突和转型”时期，则倾向于最大化(1986,108,109)。玛丽-劳勒·莱恩用不完整程度衡量三种虚构世界中的一种类型，认为现实主义小说追求最大程度的完整，但是永远不可能实现这一理想(1984,121—139)。吕西安·戴伦巴赫另辟蹊径，但得出了相似的结论：现实主义叙事的逼真的完整只是一种幻

觉，"只是为了掩饰它们的空白点"(1984,201)。适用于虚构一般的东西也适用于历史个别。历史小说作家可以自由地将某些历史事实包括在他的虚构世界里，将另一些历史事实排除出去。维克多·什克洛夫斯基详细探讨了列夫·托尔斯泰在写作《战争与和平》时所作的选择，托尔斯泰并没有使用那些确凿但不符合他的审美及意识形态目的的文献事实。[14]

由于虚构断点是在创造世界的行为中创造的，所以它们具有本体性质。它们是常理推断所无法填充的空缺。关于虚构断点的说明是无法确定的，永远也说不清爱玛·包法利的左肩上是否有胎记。[15]尼古拉斯·沃尔特施托夫用精练的语言解释了虚构断点的本体特点："我们永远不会知道麦克白世界里的麦克白夫人有几个孩子。这并不是因为人的知识能力做不到这一点，而是因为不存在要知道的事情"(1980,133;Rescher, Brandom 1980, 5)。[16]

历史世界的不完整性和断点属于另一种类型。历史世界里的断点属于认识论范畴，受到人类知识的限制。保罗·维恩用一个宏大的比喻来说明这种不完整性："历史是一座大宫殿，它还有我们没有进去的地方……我们不可能一下子看过所有的房舍"(1984,261)。按照维恩等人的思路，断点的第一个根源是历史学家的认知策略，要么出于纯粹实际的考虑(涉及的范围)，要么由于"情节"结构的选择。无论出于什么动机，这些断点都是历史学家自觉选择的结果，[17]而且他会随时为之辩护。历史世界里的另一种断点产生于证据不足，这清楚不过地显示出这种断点的认识论特点。新的文献将填补这些断点，这种认知进步是人们熟知的历史纪撰的特征。

休·特莱沃-洛卜的专著《隐藏的生活》(1976)是这种进步的一个突出例子。我们被领进这位历史学家的工作间，目睹他扮演两个角色：作为侦探，他发现或得到一些有关一个神秘人物的文献；作为作家，他给那个人建构了一种可能的生活。[18]特莱沃-洛卜的侦探工作主要是评估围绕他的课题收集起来的文献的真实性。这位历史学家的剃须刀把那些文献分割为可靠证据和"捏造"、"幻想"、"虚构"或"赝品"。只有在可靠证据的基础上才能进行历史世界的建构。如果得不到这样的证据，历史世界就会留下断点，特莱沃-洛卜明确地称

之为认识的断点:"对在这个位置[北京大学的法学和文学教授]上工作了十年之久的巴克豪斯的职责和成功,我们一无所知;该大学的文献已经不见踪影,至少是西方人看不到了"(1976,37)。如果北京大学的文献放开让人们研究,那么特莱沃-洛卜所描述的爱德蒙·巴克豪斯的可然生活里的断点就可能得到填充。

在断点与历史事实之间可以进行各种可信的推测。被推测的事件并未被视为肯定的事实,而是被赋予一定的可然性。特莱沃-洛卜用丰富的词语来评估其推测的可靠性,譬如"也许"、"或许"、"有可能"、"不可能"、"按想"、"根据历史"、"几乎可以肯定"、"不妨这样猜想"、"很可能"、"我们可能会想"、"知道得不是很清楚"、"纯属推测",等等。可以说,被推测事件的事实性要等到后来才能决定。具有批判精神的历史学家只能走到这一步。

历史相对主义在历史世界不可避免的不完整性里看到了扭曲过去的必然性。如果说对事实和断点的选择往往反映了历史里的个人的偏见,而这种选择则如前所述,产生于历史学家群体内部的批判审视。恰恰在极权主义的历史里,断点的安排和处理是一个相对主义的问题,它受到政治权力的加强。断点的产生是由于擦去了已经成为不受欢迎的人的那些历史施事。这里的两张照片正是这种手法的凄婉展示。[19]照片拍摄当初,叶绍夫是斯大林身边炙手可热的人物,他于1939年被捕并枪毙以后,这张照片也被重新加工处理。叶绍夫消失了,只在照片上领导人们往前走的侧面留下一个豁口。这是一个很难觉察但非常有力的符号:可以给历史加上断点,但是这样做必然会留下痕迹。

极权主义势力通过擦抹历史文献里的事实来创造断点。这是一种虚构杜撰,因为断点获得了本体的地位,被投射进实际世界。极权主义的历史纪撰与其说是对历史的重写,毋宁说是企图重新制造过去。至少它希望在自己控制的时空范围内做到这样的事情。然而,一旦超出它的控制范围,它充其量只能压制现有的证据,制造出一些实际上可以复原的认识断点。说到底,极权主义的历史企图是徒劳的,因为历史知识的获得是按相反方向进行的,亦即通过寻找新的证据来填补历史世界的断点以及认识的断点。不在极权主义势力范围

之内的历史学家不会也从来没有容忍它对历史世界的歪曲。

我对虚构世界与历史世界在宏观结构属性上的四个区别所作的粗略说明,可以归结到人们常说的所谓小说家的自由与历史学家的限制的一般区别上。正是由于意识到这种限制,学者们才普遍认为:历史是对过去的重构。从可然世界语义学的观点看,这样说是无可厚非的,因为我们知道重构历史并不是重新创造实际的过去,而是重新创造可然的过去。

5　世界与话语

我用了可然世界这一概念,在一个“更高的”层面上反对将历史与虚构等同起来。现在我要回到话语层面上探讨这个等式自身的依据。如果把话语看做建构可然世界的手段,那么我们就能根据真值状况、言内表现特点以及目标来厘清历史话语与虚构话语的主要区别。

虚构的可然世界是“生成”的东西。作者通过写一个文本,创造出一个此前从未存在过的虚构的世界。理解“生成”的关键是虚构话语的真值状况。哥特洛勃·弗雷格早在1892年就指出,虚构文本(句子)缺乏真值,[20]也就是说,它们非真非假(1980,62)。居斯塔夫·福楼拜让爱玛·包法利服毒自杀,作者讲的是真话吗?问这样的问题毫无意义。在福楼拜写这个文本之前,根本就不存在爱玛的世界,因而也根本不存在她的生和死的问题。然而,不考虑真值评价问题,仅仅是“生成”概念的第一步;第二步是要认识虚构话语的特定的言内表现特点。虚构话语具有施为性,它使一个可然世界进入虚构的存在。

J. L. 奥斯汀的施为性言语行为理论(1962)引发了对虚构话语建构世界的力量的进一步解释。虚构话语包括具有证实其真实性力量的施为语。[21]一个可能的事物经过合适的施为句证实其真实性之后,就转化为一种虚构的存在。独角兽和仙女、奥德赛和拉斯柯尼科夫、布罗卜丁纳格和什温格尔等人物,是作为经过证实其真实性的可能事物而客观地存在着,读者可以接近他们,害怕或怜悯他们、随时都可以谈论和议论他们。

但是读者的话语、阐释者的话语以及文学史家的话语占用虚构话语的真值吗？当然不是。爱玛是否真的死于肺炎，问这样的问题当然是有意义的，甚至是必要的。按照奥斯汀的理论(1971)，关于爱玛·包法利的虚构世界的语句属于表述话语，因而必须接受真值评价。[22]虚构世界通过作者的写作被建构起来之后，才能检查这类语句的真假问题。

历史话语是一种表述话语。拿破仑是死在圣赫拿拉岛还是新奥尔良，问这样的问题不仅是有意义的，甚至是必要的。当然，这只是重复传统的对历史相对主义的回应而已。但是历史世界这一概念使我们能够用新的论点支持这一立场。历史话语必须具有真值功能，才能建构作为过去模式的可然世界。虚构"生成"的可然世界在写作行为之前并不存在，而历史认知则通过写作来建构在写作行为之前就已经存在(或存在过)的过去模式。

艾柯曾经对可然世界的认知模式作过一般性界说："我们通过对多元可能性的探索，找出真实性的合适模式"(1989b, 57)。核物理学家J. S. 贝尔建构了"量子力学的六个可然世界"，把它们看做基本量子的动力模式。他的可然世界模式不是处理"在允许范围内偶然出现的细节变化"，而是把量子现象整合为"一幅流畅的理论画面"。贝尔在描述了量子力学的现有可然世界之后，提出并回答了一个对于我们的论题十分关键的问题："这些可然世界在多大的程度上是虚构的？它们类似于文学虚构，是人类心灵的自由发明。在理论物理学领域，有时发明者一开始就知道他的工作是虚构，例如虚构一个简化的世界，一个只有一维或二维的非三维世界；更常见的情况是，直到后来证明这个假设是错误的之后，才知道自己是在虚构。严肃的理论物理学家只有在刻意探讨简化的模式时，才会像小说家一样以为故事或许是真的"(1989, 359、369)。

这位物理学家的话直接显示出弗雷格的语言哲学与构成主义语言哲学的差异。按照弗雷格的基本精神，我们进一步认识到"生成"与"认知"的不同目标决定了两种不同的话语类型，一种是缺乏真值评价的施为话语，另一种是具有真值功能的表述话语。按照构成主义哲学，我们取消这种区分，认为所有的世界都依赖话语而存在，所

有的话语都具有施为性。

尼尔逊·古德曼对构成主义哲学公理的前半部分作了清楚的说明:"我们可以有无世界的词语,但是不能有无词语或其他符号的世界"(1978,6)。[23]这位哲学家并没有指出到哪里去寻找"无世界的词语"。公理的后半部分指出了寻找的方向,罗兰·巴尔特是这样说的:"写作不再是一种记录、注释、再现或'描写'(经典的说法)式的操作;写作就是牛津语言哲学家们所称的一种施为话语"(1977a,145)。[24]

施为写作创造了词语存在的世界。然而写作的施为话语如果要有所作为,就必须是实际的词语,从而存在于一个实在世界。最终而言,虚构与历史等式赖以存在的整个构成主义哲学大厦,要么坍塌,要么必须得到一种用词语建构世界的魔术表演的支持。

6　开放的疆界

有些历史学家虽然加入了后现代主义挑战的行列,但是他们采取了较为温和的立场。苏珊·吉尔哈特就是一个很好的例子,她在一本专著的引言里清楚地解释了自己的思路(1984)。她赞成后现代主义对一切刻板对立和封闭疆界的批判,指出"我们亲眼看到了历史理论与虚构理论日益增强的相互依赖"(8)。她以米哈伊尔·巴赫金为例(她以巴赫金的一句话为该书的笺言),宣称虚构与历史之间的疆界是"开放的":"本以为分隔开的那些区域被不断地跨越着"(4)。她不认为文学和历史是"独立自治的实体",竭力主张"二者之间存在着形式上相似的关系,因为它们都从对方有所借用,但又以各自的方式拒绝承认这种借用"。但是吉尔哈特在总结自己的理论立场时,重申二者之间的对立关系:"也正是由于历史与虚构并非独立的王国,它们永远不会完全合并。二者之间的差异不断地强化这种差异,即使从某个角度看具有形式上的同一性,但它们的关系永远不是纯形式的"(28)。

我相信热拉尔·热奈特的观点接近这一立场。他认为"叙事形式能够轻易地跨越虚构与历史之间的疆界"(1991,93)。因此不难理解,他的叙事学模式完全可以用于"事实性的故事"。他由此得出的

结论是，我们“很难假设在虚构和非虚构的叙事领域里存在着先验的差异”(1991，91)。但是热奈特坚守“一种智慧的判断”，决不明确认可虚构与历史的等式。

本文的主要观点是：虚构与历史的关系“永远不是纯形式的”，它主要是一种语义与语用对立的关系。在肯定这种对立关系时，我们并不否定各种相互渗透的情况。可然世界的语义学研究并不反对开放的疆界的思想，但是它同时也想知道跨越疆界之后到底会怎么样。换言之，它想知道进入虚构世界之后的历史会怎么样，进入历史世界之后的虚构会成为什么样子。现在对跨越疆界的三种突出情况作一分析。

1．历史虚构。前面已经说到，历史虚构表明历史的移民努力适应虚构环境的语义和语用条件。历史人物进入虚构的对应位置，成为与虚构人物互动交流的参与者。结果是历史小说或故事的旅事星河被分割为两个子集，一个由虚构人物组成，他们有历史的对应者；另一个由没有历史对应者的虚构人物组成。分割产生的宏观结构值得探讨，但是它并不威胁虚构世界的独立主权。

来自相反方向的侵入并没有造成威胁。历史小说自始就对有关历史世界的观念产生很大的影响。特莱沃-洛卜引用卡莱尔的话再次说明瓦尔特·司各特对浪漫主义历史学家的影响：“司各特的历史小说把一条看似陈言但并不为历史作家和其他人所知的真理教给所有人：世界的过去时代实际上并不是由礼仪、公文、争执和抽象的人填充起来的，而是到处有活生生的人们”(1969，23—24)。其实，我们还可说得再大胆一些。如果像卡罗·金斯伯格所说，历史学家的“认知策略”具有“个体化的本质(个体也可以是一个社会集团或整个社会)”(1990，106)，那么似乎可以说，虚构世界或个体化之后的世界，便是历史世界的范例。[25]对于以某个个人或某组个人的生活为中心的历史世界来说，这无疑是对的。目前对日常生活历史的重视极大地推动了这类历史传记的写作。金斯伯格的《奶酪和蠕虫》(1980)和娜塔丽·齐蒙·戴维斯的《马丁·盖尔归来记》(1983)也许是这类生平传记中最著名的例子。

2．反事实的历史。公允地说，大多数历史学家同意这样的观

点:"发生了的事情是注定要发生的",而反事实的历史只是一种"客厅游戏"(E. H. Carr 1990, 44)。但是至少从1932年以来,人们对这种客厅游戏一直乐此不疲,不少当代的历史学家相信这样做不完全是为了消遣娱乐。[26]

人类历史是个人和社会行动的巨大复合体,是无数个体施事的互动过程;历史里沉积着构成不可避免的偶然性的所有的尝试,所有的成功,所有的失败。[27]自从乔治·H. 冯莱特以来,通过可然世界框架表述的现代行动理论一直强调这种偶然性:施事可以从任何初始状态走向两种以上的可能的结束状态。为了知道一个施事的生平史,"我们不仅必须知道实际世界是如何变化的,而且必须知道如果没有这个施事,它的情景会是另一种样子"(1968,43—44,47)。

特莱沃-洛卜对历史特点的描述很容易让人联想到冯莱特对人类行为的描述:"在任何特定历史时刻,都有真实的替代项,如果因为它们未成为现实而予以排除……那就是将特定情境的真实性排除在外。如果我们只看到已经发生的事情、从不考虑它们的替代项,不考虑促成事件的整个压力结构,我们怎么能解释'发生了什么以及为什么发生'呢?"(1980,12—13)。与此一脉相承的是,杰弗里·霍桑引用罗伯特·诺齐克的认识论原则,指出如果要理解历史,必须"把一个实际事物放在可能事物的空间里"(1991,17)。[28]霍桑在进行个案讨论时指出,假如兰嘉龙战役(1491)的胜利者是摩尔人,而不是天主教的国王们,那么菲利普·格德拉的反事实历史就会继续下去。按照一种可能的情节编排,格拉纳达伊斯兰王国就可能成为20世纪的一个帝国。可能出现的摩尔人胜利的结局揭示出该战役的关键意义。对未实际化的可能性的考虑,还会让人看到即使在整个国家乃至一个大陆处于命运攸关之时,偶然因素也可能起到决定性的作用。豪威提到列昂·托洛茨基曾经问过这样一个问题:"假如列宁在1917年被刺身亡",十月革命还会成功吗?他补充说,托洛茨基的回答是"一个小心翼翼的'不',也许不会成功,因为这个个体起着关键的作用"(1978,16)。假如十月革命没有成功,20世纪的俄国历史乃至整个世界历史就完全是另一个样子了。

某些历史情境的不稳定性只有将反事实结果考虑进来,才会显

现出来。特莱沃-洛卜指出过反事实历史的这一认知作用："我毫不犹豫地说，在1940—1941年间，哪怕发生一个变故，就不仅会逆转战争的结果，改变后来的历史面貌，而且会将一套新的观念和权力强加于世界，创造一种新的政治和思想语境"(1980,11)。当然，有些人相信历史是"铁的规律"的结果，在他们看来，那些天主教国王们的弱点、1917年10月列宁活看、佛朗哥对入侵直布罗陀海峡说"不"，都是无关紧要的。但是对于那些觉得历史就是人类个体和集团的行动和互动的人们来说，由于判断失误、激情冲动、突发事故、时运顺逆以及所有其他"偶然"因素而发生可能的替代情况，是历史世界不可或缺的方面。

亚历山大·德蒙特对偶然性在历史中的作用作了详尽的考辨，指出偶然性有一种不同的与历史过程的阶段和历史的"区段"相联系的力量。他用一个生动的比喻说明"无数的历史过程都有一个隧道结构。入口宽敞，存在着所有的可能性，但是往后就越来越窄，而且速度越快，失去的自由越来越多……在最后阶段，不由得要回头看，看那些使整个事情如此这般或完全相反的偶然事件"。至于历史的"区段"，德蒙特相信偶然性的力量与历史过程中人格的作用成反比，在艺术、文学和宗教历史中，偶然性的力量很强，而在科学技术历史中，偶然性的力量相对较弱(1993,69—113,27,26—34)。

反事实历史是一种思想实验：通过改变或排除事实历史中的某个因素来检验该因素的重要性。由于这个原因，反事实历史以"是"或"否"的简单情境为焦点：赢得或失掉一场战役、战争、选举或权力斗争；一个领袖人物被杀或没有被杀。随着可然世界的"树形结构"逐渐扩展为路径错综交织的迷宫，整个实验逐渐失去了阐释的力量和意义。有一种"延长的"替代历史读上去就像一个奇妙的故事，譬如A. J. 汤因比建构的世界史就始于这样一个假设：亚历山大大帝比他实际死去时的年龄更大。

反事实历史固然是思想实验，但并不是任意的，它经得起批判和评价。德国历史学家安德里亚斯·希尔格鲁伯认为，1944年7月20日暗杀希特勒行动的失败和其后战争的继续挽救了数百万德国人的生命，他的观点自然会遭到德国史同行们的反对。佩里·安德森概括

地表达了这种批评方法:"如果从反事实的角度考虑问题,那么 1944 年 7 月推翻希特勒之后缩短战争,无疑会比推迟德国投降和继续战争的假设挽救更多的生命"(1992,59)。如果这些替代的评估能够量化,无疑可以达到十分精确的程度。显然,电脑计算和设计将会使反事实历史更具吸引力和精确性。[23]

特莱沃-洛卜指出,历史学家建构反事实历史是一种想像活动:"要恢复丢失了的过去的不确定因素,要哪怕短时间地重新打开已经关闭的大门,是需要想像的"(1980,16)。由此便建立了与杜撰虚构的联系。如前所述,往往很难判断反事实历史学家是致力于认知的思想实验,还是编写一个空想的故事。二者之间的联系由于反事实历史虚构的存在而变得更加密切,譬如 H. 罗伯特·哈里斯的《故土》(1992)或卡洛斯·福昂特的《特拉·诺斯特拉》(1975)。"认知"和"生成"都是建构反事实世界的方式。但是二者的目的不同。历史学家的反事实世界是方法论的辅助工具,他们并不怀疑事实的历史世界:摩尔人是兰嘉龙战役的失败者,列宁没有死于 1917 年夏天,德国在 1940—1941 年的对英战争中并没有取得胜利。而虚构杜撰者的反事实历史则是对经典的历史虚构的戏仿,历史的过去为其"化身"提供了演员和舞台(McHale 1987, 90)。

3. 事实性叙事。"小说"、"记实小说"、"非虚构小说"、"写实文学"等等,这些文章体裁或话语类型标签清楚不过地表明历史与虚构之间的疆界是开放的。我要用一个描述性的短语"事实性叙事"(factual narrative)来统称这些体裁。事实性叙事培植于过去(丹尼尔·笛福、查尔斯·狄更斯、安东·契可夫、维克多·什克洛夫斯基),流行于二战之后,显现出我们的文化对细腻实录的着迷。

事实性叙事像历史叙事一样,提供或至少自称提供一种纪录片式的精确形象。而它与历史叙事的不同在于,它描绘现在的形象。换句话说,事实性叙事的可然世界是亲眼目睹的现在模式。然而,事实性叙事的话语却是虚构的,或者说在批评家或理论家看来如此,他们把叙事化与虚构化看做一回事。本文不接受这样的等式。现在可以总而言之地说,我想用这里提出的框架,说明如何对战后最引人评说的事实性叙事即所谓"新新闻体"(New Journalism)进行理论评

估。

人们总是说，新新闻体表现出毫无顾忌的主观主义风格，作者把自己看成世界的中心，通常只建构第一人称叙事。斯玛特走得更远，把新新闻体小说与元小说联系起来："非虚构小说……总是具有元小说性……作家在为小说的有效性辩解的同时，也为自身经验与小说里的经验的同一性和有效性辩解"(1985,12)。豪洛威尔对这种主观主义与新闻业的普遍标准进行了对照："在标准的新闻文章里，记者总是竭力保持'客观性'，与此形成鲜明对照的是，新新闻体小说作者的声音坦然地坚持主观性，带着自己个性的印记"(1977,22)。

汤姆·沃尔夫持不同意见。他指出："在大部分形式完美的作品里"，"作者绝对不让自己露面"(1973,42)。新新闻体小说作者的主要追求不是经营自己的形象，而是"消灭"当代小说。文献式散文代替了"倒退的"与社会无关的虚构，变得像经典现实主义小说一样强大。为了达到这个目的，新新闻体小说将典型的虚构叙事的手法与新闻笔法糅合起来。按照沃尔夫的说法，最重要的手法包括"连续的场景建构"、"对话"、"第三人称视点"以及象征"特定生活"的细节(1973,31—33)。沃尔夫相信这些手法源于果戈里、狄更斯、巴尔扎克、陀斯妥耶夫斯基等19世纪的现实主义作家。但是我们认为，有些手法，尤其是视点转移和内心独白，更受现代主义的青睐。因此，新新闻体小说是19世纪叙事史的翻新，移用了虚构叙事所创造并且行之有效的那些手法。新新闻体小说是一部追求"真实效果"史的最新阶段，是虚构杜撰的力作。

大规模借用虚构叙事手法，使新新闻体小说的事实性受到怀疑。可是这一派的所有代表人物都向我们信誓旦旦地保证，他们的作品无微不至地记录了"已经实际发生的事情"(Wolfe 1973, 34)。所有可疑之处——譬如一字不漏的对话、对"他人心理"的揭示、对人物和背景的熟悉了解——都可以用一种传统的新闻套语解释清楚：那是娴熟而有耐心的报道。历史学家的重构来自对档案文献的仔细检索和了解。而新新闻体小说作者所调查的范围就是眼前的现在，他们根据近距离观察、详细采访以及忠实的记录所了解的情况进行范例建构。[8]如果能证明文献主义者把发明出来的人物或情节包括在他

建构的世界之中,那么他就犯下了破坏体裁规范的罪过,他的作品就应该重新归类,宣布为虚构之物。[31]

结　　论

本文试图回应后现代主义的挑战,重新肯定虚构叙事与历史叙事的根本区别。本文的策略是将论点从形式层面(叙事和诗歌手法)移到语义和语用层面,即从叙事和诗歌手法移到可然世界和言内特点。然而后现代主义挑战揭示了历史(和事实性)叙事内部的两种张力形式,为我们提供了思想食粮。第一种张力存在于声称作品具有严格的事实性的副文本(paratext)[32]与读上去像文学虚构作品的文本之间。第二种张力存在于似乎具有虚构施为功能的建构性的文本与作为对过去或现在事件的重构的被建构世界之间。这种双重张力产生了历史(和事实性)叙事地位的不确定性。[33]后现代主义理论依靠纯形式主义分析,消除了这种不确定性,打破平衡,向虚构性倾斜,认为对事实性的坚持是一种文化使然的幻想,它掩盖了这种叙事的虚构性。对可然世界的语义研究恢复了这种平衡,它强调话语(写作)中的语义和语用因素;它并不否认存在着不确定的区域,但是它坚持为历史(事实性)叙事与虚构叙事的区别建立语义的和语用的衡量标准。

后现代主义挑战带来了以前反对历史相对主义的旧论点所不能回答的问题。可然世界的语义研究可以提供这样的论点,因为它把自己看做当代之子。"元历史"不必是历史纪撰退场的工具。恰恰相反,它从理论上证明了历史学家探求历史真相的正当性和普通人对歪曲真相行径的强烈反感。

注释:

① 应该提醒英语读者,Peter Wexler 的英译本是不可靠的(Lane 1970)。Stephen Bann 的译文更为准确细腻,见 *Comparative Criticism* (Barthes 1981)。本文引用了后一个译本,但我有时也参照原文对译文的措词有所调整。

② 人们几乎忘记了在 *Metahistory* 里,除了情节编排之外,怀特还讨论了两种更为传统的解释历史事件、赋予历史以"意义"的方式:论证法(逻辑解释)和意识形态法(伦理的

解释)。只是在他后来的著作中,情节编排才独占了舞台。

③ 这个等式也得到另一面的支持,即把文学虚构看做模仿,对现实的模仿或再现:"小说作家的目的与历史作家的目的必定是相同的。他们的愿望都是提供'现实'的一种语言形象"(1978,122)。这段话非常标准地表达了怀特将虚构视为杜撰虚构之法则的极为天真的虚构观。

④ Natalie Zemon Davis 通过简单的同义词代换就得到一个双重等式。她的书名颇具诱惑力:《档案中的虚构》,她在"导言"中写道:"无论什么时候,只要读到朝廷的这些赦免令……我就会对这些文本的文学性惊诧不已;或许我应该说成'虚构性',就是说它们的作者们已经把犯罪事件弄成一种故事的样子……我想集中分析这些文献的'虚构'方面。"她用的是虚构一词的词源意义,而不是一般的用法,以减轻打击的力量:"我用'虚构'一词,不是指那些文献中的伪造成分,而是按照该词词根的另一个更为宽泛的意义,指形成、影响和塑造那些文献的因素:叙事的技艺"(1987,2—3)。我们自然会注意到,Davis 把"虚构"、"历史"、"真实"等关键词都放在引号里(后现代主义文章喜欢把一些术语放在引号里,对这一做法应该予以专门的研究),其目的是在一个更深的层次上将历史纪撰相对化:历史学家所珍视的档案文献恰恰表现出虚构的特征。但是如果我们认识到戴维斯所指文献的特殊性——它们只是一些赦免书,往往是杀人犯在赦免书里请求国王的宽宥——那么她的结论就不是无可置疑的了。这些赦免书讲述动人的故事,毕竟是为了打动那个惟一能够决定其生死的人。

⑤ 然而,如果这些情节编排方式是"一种尖刻嘲讽的方式",它们也可能得到认可,譬如在 Art Spiegelman 连环漫画册里,"大屠杀"以"尖刻嘲讽的方式再现出来,德国人被画成猫,犹太人被画成老鼠,波兰人被画成猪"。我们或许会对这种再现方式的趣味提出质疑,但是我们不得不同意怀特的观点:那并不是"惯常的历史"(1992,40、41)。Spiegelman 的漫画并不是"历史叙事",所以对于怀特的论点没有意义。

⑥ 可然世界甚至染上了存在主义的色彩,Janet H. Murray 曾经言简意赅地说:"生活在20世纪,会意识到各种可能的自我、可能的世界以及关于实际世界的不可穷尽的互动故事"(1997,x)。

⑦ Kirkham 用不同的术语作了相同的说明:"自然地可能的世界子集具有特殊的意义,它们的自然法则与实际世界的完全相同"(1992,15)。

⑧ Lewis 强调"不同世界的事物是绝不会相同的",他认为"对应关系"是"一种相似关系",以此将同一事物在不同世界里的各种化身联系起来;他似乎认为对应事物(必须)具有某些共同的基本属性。但是他所说的相似关系是非常灵活的,可以把历史上的希特勒与一个"无可指摘的"希特勒关联在一起。最后,Lewis 以动人的天真语气消除有些人可能把他看做本质主义者的念头:"只有当对应关系确定而又不十分确定之时,事物才具有确定的本质"(1983,27—29,42)。

⑨ Chisholm 认为"实际"一词会产生歧义,提出改用"实存的世界"或"占优势的世界"(1981,129)。这个建议对于解决术语问题也许不无用处,不过这更加说明应该将一种绝对的本体地位赋予可然世界。

⑩ 太阳底下没有新事物,这一战术亦复如此。R. G. Collingwood 在试图界定虚构与历史的区别时,曾诉诸众多的虚构世界与惟一的历史世界的对立:"纯想像的世界既不能互相冲撞,也不必完全一致;每一个世界都自成一体。但是历史的世界只有一个,其中的所有事物都必须与另外的事物相联系,即使这种联系只是形态上和时间上的联系"(1993, 246)。W. B. Gallie 看到了这一立场的困难所在,但是他没有就可然世界提出别的办法。

⑪ 关于现实主义时期的虚幻世界的研究,参见 Traill 1996; 关于"现代神话"世界的重构,参见 Dolezel 1998, 185—198。

⑫ 即使在虚构领域里建构不可能的世界,也必须付出毁灭整个虚构杜撰工程的代价(见 Dolezel 1998, 165)。

⑬ 在实际地点的虚构对应物问题上,Ronen 抛弃了逼真性原则:"a)对重现或应该重现于文学建构中的巴黎的本质属性,是不可能划出一条清楚的界线的;b)形形色色的描写可以用于不同虚构世界中的同一名字,因此对虚构世界里的一个名字予以替换的描写是不能被转移到或应用到其他的可然世界的"(1988, 503)。Coln 在论及传记与虚构的对立时,强调"传记作者是受限制的,而小说家是自由的"(1989, 6)。

⑭ 托尔斯泰因此而能够将1812年的战役描写为俄国社会所有阶级积极投身的战争。他创造了拿破仑与库图佐夫之间的鲜明对立:拿破仑"想控制历史,而且自以为控制着历史",而库图佐夫则只相信人民的力量。托尔斯泰巧妙地使用"陌生化"的叙事手法,突出法国与俄国两条故事线索之间的对照。什克洛夫斯基得出的结论是:《战争与和平》"不是历史",而是"一个规范化的传说"(1970, 64, 72, 60, 71, 75)。

⑮ 这个例子转引自 Heintz (1979, 94)。

⑯ 我想强调指出,虚构语义学必须辨别断点与隐含的虚构事实,前者是无法挽救的,而后者则可以通过推断得以挽回(有关详细情况,参见 Dolezel 1995, 201—214; 1998, 169—177)。

⑰ "历史学家在面对形形色色非重复的个别发生或集中发生的事件时,必须选择出他认为重要的'事实'和'无关紧要'的事实"(Baron 1986, 15)。

⑱ 关于资料来源与历史纪撰之间的关联,特莱沃-洛卜说:"当我发现自己掌握了这些……主要的资料来源后,我就相信自己有能力重构并解释巴克豪斯的生活"(1976, 9)。

⑲ 这两张照片选自 Volkogonov(1991)。

⑳ Frege 没有使用 fiction 一词,但是他用的德语词 Dichtung 与英文 fiction 一词的意义相当。

㉑ 细节参见 Dolezel (1998, 145—168)。

㉒ 为了区分虚构文本的语句与关于虚构世界的语句,Pavel 把后者称为代用句(ersatz-sentences)。John Woods 对代用句的真值情况作了出色的说明,他称这种语句像打赌一样灵敏:如果说"夏洛克·福尔摩斯住在贝克尔街",就赢了;如果说"夏洛克·福尔摩斯住在贝尔克街",就输了(1974, 13—14)。Charles Crittenden 赞成对关于虚构世界的语句进行真值评价,其论点很符合当代文学理论的语境:"故事的内容,即故事的虚构世界,具有独立的地位;阅读作品的人都知道这一点。这些内容是客观的,因而独立于人的主观意志而

存在。无论故事里的某个人物或故事里的某种事态，都不是你相信不相信的问题，它们是通过搭建故事的那些语句所说的内容而存在着的"(1991,93)。

㉓ 关于构成主义哲学对"符号唯心主义"的批评，参见 Savan 1983 和 Freudlieb 1988。

㉔ 在"*Le discours de l' histoire*"一文中，巴尔特把写作的施为性思想应用于历史话语："历史话语是一种肆意操纵的施为话语，看似表述(描述)的语句实际上是作为权威行为的言语活动的能指"(17)。应该说，巴尔特实际上违背了"牛津哲学"的精神实质。奥斯汀阐述过施为话语，但是并没有丢弃表述话语。

㉕"叙事的根本指向"是一个"个体们的世界"。"塞万提斯的堂吉诃德基本上不是一种类型或一种象征，而是一个个体"(Martínez-Bonati 1981, 24)。

㉖ 我提到 1932 年，是因为那一年出版了 *If It Had Happened Otherwise: Lapses into Imaginary History*, edited by J. C. Squire。该书第二版(1972)把 George Trevelyan 早至 1907 年的文章也收进来。Alexander Demandt 的著作(1993)对反事实历史进行了综合的研究，但是它的理论价值由于作者完全忽略了或不知道当代学界并于可然世界的思想而受到严重损害。我在本文快写就时，才注意到 Niall Fergusson(1977)的文集，但是没有来得及研究这本书对反事实叙事的讨论，也没有研读编者作的 90 页的长序。该书的出现为反事实历史的"客厅游戏"增添了新的信度。

㉗ 我相信历史的偶然性使所有关于未来历史进程的预言变得摇摇欲坠。

㉘ Nozick 的原话是："我不禁要说，解释使事物获得实际性，显示出与其他实际事物的实际联系，而理解则是将事物置于可能性网络中，显示事物可能具有的与其他非实际事物或过程的联系"(1981,12)。

㉙ 自从 David Lewis 的可然世界逻辑(1973)对反事实叙事作了合法性证明以来，反事实现象的认知意义得到了明显的提高。当代的认知研究表明："智商的一个重要成分是进行反事实推理，更宽泛地说，是对可能性进行想像"(Roese 和 Olson 1995, 5)。

㉚"写非虚构文章的记者怎么可能准确地看穿另一个人的思想呢？"在这个使许多人感到措手不及的问题面前，Wolfe 能立即回答上来；答案"出奇地简单"："向当事人问他的思想和情感以及其他一切需要问的事情"(1973,32)。

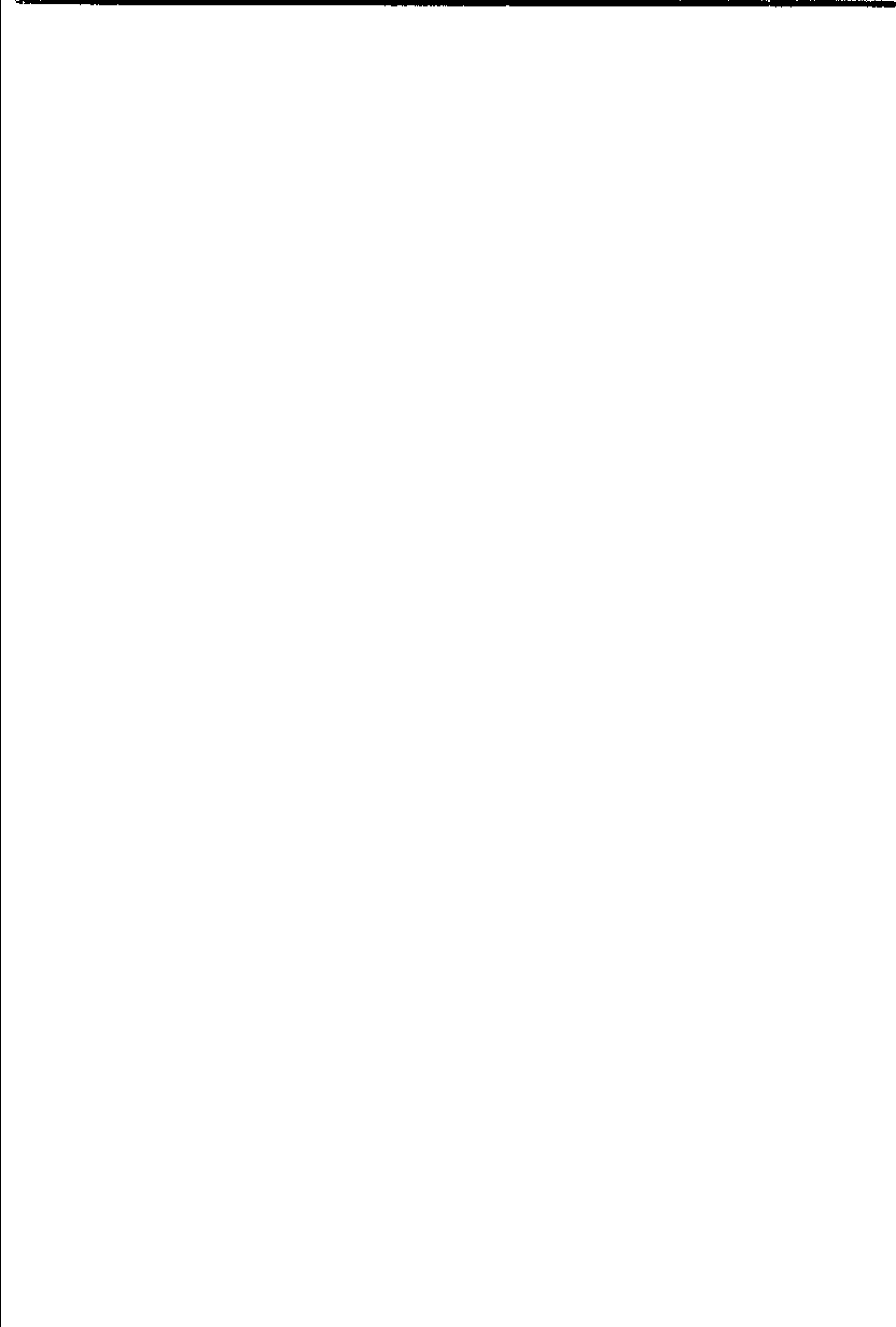
㉛ Smart 以此方法应对 Truman Capote 的 *In Cold Blood*. 他指出："小说里有三个重要的段落是发明出来的或经过修改的"，其他事件"显然也不十分准确"(1985,81—84)。

㉜ 应该广义地理解"副文本"(paratext)，它是指附加于建构世界的文本上的所有成分，既可以在作品之内(副标题、箴言、前言)，也可以在作品外围的作者评论之中。

㉝ 事实性叙事中的最大的不确定性区域是无法穿透的，它也是无法检验的私人经验的区域。Leona Toker 暗示"读者的犹豫"或许是一个有用的概念："读者可能在视材料为真或假、精确或近似之间犹豫不决"(1997,198)。但是用一个语用学概念代替语义学概念，并不会得到理论上的优势。读者必须有所犹豫才能感到犹豫。犹豫的对象刻写在犹豫的语义而非语用(心理)层面上。关于对托多洛夫最初提出的读者的犹豫(reader's hesitation)这一概念的批判，参见 Traill 1996, 4—5。

第四部分

叙事媒介，叙事逻辑



第八章　用声音叙述的电影的新动向

西摩·查特曼

叙事学在其形成阶段主要着眼于叙事结构的自律性和不关任何媒介的独立性。克劳德·布雷蒙曾经说，普遍的看法是，每个叙事都包含一个“具有自律意义的层面，该层面有一个可以从全部信息中分离出来的结构，即故事。因此无论什么样的叙事信息……都可以从一种媒介移置到另一种媒介，而不失其根本属性。故事题材可以成为芭蕾舞要表现的东西，小说题材可以移置到舞台或屏幕上，也可以用词语向某人讲述一部他没有看过的电影。诚然，我们阅读词语，观看影像，领会姿势，但是我们这样做，恰恰也是在接受一个故事，而且总是同一个故事”(1964,4)。

但是叙事学的工作也遇到了批评，芭芭拉·赫恩斯坦·史密斯(1980)就曾对“同一个故事”的观念提出有力的挑战。她指出，每一次重述，哪怕用同样的媒介重述，都是一个不同的版本。有些叙事学家后来竟然同意了她的观点。分析媒介对叙事文本的复杂影响，是第二阶段或“后经典”叙事学必须面对的一个任务。

本文尝试对由于每一种媒介的属性限制而产生的文学叙事与电影叙事的差异作出评估，特别要讨论电影所特有的声音和视像两个信息磁道，重点考察二者并不雷同冗余而是截然区分的运作情形。本文的结论是：从理论上说，电影媒介尤其是人声叙述与故事视像的同时性，可以产生商业电影所不能的叙事的丰富性和复杂性。

在声音进入电影的最初一段时间里，用人的声音进行叙述的方法遭到不少抨击，有些批评家甚至大肆谴责这种方法。例如到了1938年，鲁道夫·阿恩海姆还说，声音"不怀好意地搞乱了电影"。[①]他的这种纯粹主义思想来自莱辛的《拉奥孔》(1766)，莱辛反对体裁的混合，譬如反对诗歌进行大段的描写。所幸的是，阿恩海姆竭力维护的"纯粹视像"的观点对电影制作并没有产生什么影响。声音既来之，则安之，而且在约翰·福特和奥尔森·威尔斯等导演的手里，使电影得到了极大的丰富。近来的某些电影甚至特别倚重声音，仅仅把视像磁道当做语言文本的一个框架。路易斯·马尔的《与安德列共餐》(1981)、罗伯特·阿特曼的《秘密荣誉》(1984)以及乔纳森·戴姆的《游向柬埔寨》(1987)，都表明阿恩海姆的纯粹主义思想有失偏狭，没有道理。阿兰·雷奈的调侃似乎更有道理，他说声音磁道更为关键，因为观众可以随便闭上眼睛，但是却很难堵住耳朵。[②]

当然，声音最初曾经让公众激动不已，"会说话的电影"是那样新奇，演员的声音与嘴唇动作竟然同时发生。但是声音还有其他用处，这从一开始时就表现得很清楚。从叙事的角度看，最有意义的是"画外音"叙述，这个手法一经产生，便得到了认可，取代了屏幕上的文字提示，不再因为传达人物对白、背景解释以及道德评论等而打断影像磁道。画外音叙述在20世纪40、50年代的好莱坞达到了空前繁荣的程度，譬如约瑟夫·曼基维茨的《致三个妻子的一封信》(1949)和《夏娃全传》(1950)。后来势头有所减弱，也许是因为电影拍摄者(至少在好莱坞)觉得这样做会降低戏剧性效果，不能充分利用故事的视觉资源。直到1993年，还有人批评马丁·斯科西斯和他的编剧杰依·科克斯在改编艾迪斯·沃顿的《纯真年代》时用乔纳·伍德沃德的画外音叙述某些内容。然而一些最优秀的导演，譬如斯科西斯、艾伦、科波拉、库布里克、马里克、阿伦·帕库拉、瑞德里·司各特等人，用画外音叙述取得了非常好的效果。这一技巧在法国电影中使用得更为普遍，它使叙事的复杂精细化达到了相当高的程度。画外音叙述的合法性是毋庸置疑的，它对某些类型的电影有着很大的用处，尤其是那些注重复杂性和心理深度的现代电影。

谈到画外音叙述在电影里的地位的问题，需要先简略地讨论一

下叙事的一般表层呈现或实际化情形。施洛米丝·里蒙-凯南认为，文学叙事学一直忽视了自然语言这一有力的媒介(1989)。这是颇具讽刺意味的，因为叙事学是语言学的历史遗物。但是语言学被用作发现(或发明)叙事结构的模式，而不是对叙事表层的解释。事件和人物等叙事的核心要素往往被解释成语法上的谓语、主语和宾语的延伸："一种'异乎寻常的'扩展……一个动词形式，从语法的角度看，是一个动词的扩展。'我走，皮埃尔已经来了'……是最小的叙事形式，反过来也可以说，《奥德赛》或《寻找》只是'尤利西斯回到伊萨卡的家里'或'马赛尔成了一个作家'这类陈述句的放大而已(比喻地说)"(Genette 1980, 30)。除了个别特征之外(譬如自由间接引语)，对文学叙事的语言实际化过程几乎没有研究。里蒙-凯南指出，我们不能"将语言交给叙事结构之外的某个无关的地方"，也许应该转变视角，考察决定那种结构的因素(1989，160)。称之为惟一决定因素，也许言重了，但它确实是决定因素之一。语言既支持亦限定叙事文本，这一现象的确值得认真的研究。

对电影叙事的研究使这一媒介的价值得到了更充分的展现。由于电影技术的新颖性和复杂性，尤其是进入有声时代以来，学者们对这种媒介表现叙事的方式进行了积极有力的探讨。布鲁斯·卡文、戴卫·鲍德威尔、爱德华·布拉尼根、莎拉·科茨罗芙都对这一媒介影响电影显现故事——有时是讲述故事——的方式的情形作了有效的分析。[3]

"叙事电影"通常被称为"电影"(movie)或"故事片"。当然，并非所有的影片都是虚构的，因而并非所有的影片都是叙事。例如最近的一部影片《微观世界》，就是对昆虫生活的事实性说明和描述，而不是关于昆虫的叙事。本文只探讨商业影院里展示的电影，亦即叙事的虚构影片。

思考电影的方法有两种。其中之一是将它们与舞台剧一起看做"模仿的形式"，这也是柏拉图首倡、后由热拉尔·热奈特恢复的用法。用符号学的话来说，戏剧的所指是通过高度具像的能指来再现的：由人扮演的人物发挥着"貌似"人物的符号的功能，而模仿的舞台上的背景和景物则发挥着行头和道具的功能。热奈特将戏剧(舞台剧和

电影)与史诗及其现代后裔长篇小说、短篇小说、故事等区分开，把后者说成是“讲述的形式”。按照柏拉图的原意，在讲述形式里，诗人“自己就是说话者，他甚至不会向我们表明说话者就是他本人”。柏拉图把这种形式称为“纯粹的”叙事。史诗的基本方式是通过一个中介者或叙述者进行报道，亦即他亲自说或写。

但是史诗也可以包含模仿，或者像热奈特所说，包含模仿的“幻觉”。叙述者可能“像另一个人”或人物似的进行交流。在文学叙事里，模仿的情况在直接引用的对话里和某些比较形象化的描写(“文字画”)里表现得更为明显；所谓文字画，意思是说那些文字等于视像再现。热奈特显然是将电影和舞台剧视为表演，正是这种表现方式使它们与小说相区分。所以他在《叙事话语》一书中没有讨论戏剧和电影。

然而其他一些理论家则认为，戏剧与史诗、电影与小说之间的相似性具有与差异性同样的重要性，考察这些相似性，可以得到内容不同但同样有益的认识。史诗和戏剧均属于叙事文本类型中的一个分支。从结构层面上看，舞台剧、小说、电影、木偶戏等等，都有着与描述性或议论性结构不同的文本特点。[4]它们都以情节或系列事件为主，而论证性和描述性结构则以命题和对事态的描述为主。所有的文本都按时间顺序展开，但是只有叙事有双重的时间顺序：故事(fabula)的时间顺序和话语(sjuzhet)的时间顺序。人物经历或进行的事件形成故事的时间顺序。而话语的时间顺序则是由叙事行为的顺序形成的，通过文学里的文字语句或舞台屏幕上演员的动作或语言表达出来。因此从最深的结构层面上看，将戏剧与史诗截然分为两种不同类型的传统观点是很难维持的。无论舞台或屏幕或电影或书本，表现方式似乎是次要的或表层的问题。再者，小说可能包含模仿“展示”的段落(对话和事态的描绘等等)，戏剧和电影同样也可能包含叙述者用声音叙述的段落。

文学叙事(除了插图小说等个别例外)通过单一的“磁道”即文字得到实现，而电影是更为复杂的媒介，它有两个信息磁道。20世纪后期录音技术的完善使电影成为一种多媒体的艺术，声音既可以支持视觉形象，也可以独立存在。“有声电影”显然是这一技术的最早

体现。演员的嘴唇能动,而且嘴唇的动作与说话的声音同时进行。同步化的声音经常被称为“同声”(sound-on)。有声电影已经积累了丰富的历史资料,而它存在的问题也在一些早期电影里充分暴露出来,譬如斯坦利·道侬的电影《雨中吟》(1952)。

但是有声电影的技术发展并没有立即带来更大的艺术复杂性或丰富性。大部分早期的有声电影是很粗糙的,只是声音磁道与形象磁道的简单重合。不过,人们很快就看到可以用声音技术实现更为复杂精细的目的。最伟大的电影理论家和实践家谢尔盖·爱森斯坦就是这样的一个人。在与普多夫金和亚历山德罗夫联名发表于是1928年8月5日《艺术》杂志的一篇宣言中,爱森斯坦指出,尽管现在能够制作“会说话的电影”了,但是这种电影还缺乏美学的深度;他觉得艺术家通过声音达到这种深度的办法是,“坚持自己的独特路线,不要使声音与形象同步化。只有采取这种断然反击的态度,才有希望在以后创造出视觉与听觉形象的交响对位”。⑤

同步化的声音或“同声”是与我们在屏幕上看到的形象相对应的。看到一个人物大张开嘴,就听见她说“噢!”;看见一辆汽车与某物相撞,就听见轰然的撞击声;看见手指在键盘上移动,就听到钢琴的声音。同声有时也被称为“故事声音”(diegetic sound),因为它发自故事世界(从这个意义上说,“diegetic”不是指“讲述”,而是指“属于故事的成分”,与之对立的是“话语性”或“属于话语的成分”;后者是指故事的讲述或显示结构)。

爱森斯坦曾经设想过几种非同步的声音用法,其中两种已经得到实现:“画内音”(sound-off)和“画外音”(sound-over)。“画内音”是指那些属于故事世界但是其声源不出现于屏幕或不在镜头范围内的人声、音乐和声响。如果只看见舞厅里两个跳舞者的面部特写,我们就推断他们跳舞的音乐来自旁边的某个地方。乐队在荧屏外面,但是在听力范围之内。如果坐在客厅里的某个人物听见汽车撞击声,我们就假定声响来自外面的公路上(譬如约瑟夫·洛西的电影《事故》,1967)。

而“画外音”的声源则既不是故事世界里的可见形象,也不是某个外围空间。它既没有看得见的出处,也没有隐含的出处;但是它可

能有两种声源,我们根据语境线索选择其一。一种可能是故事里的声音,例如,如果声音属于某个人物,但人物的嘴唇并没有动,我们就可能推断那个声音传达的是人物的当前思想、回忆他在前面某个场合说过的话,等等。希区柯克的电影《谋杀》(1930)就出现了这样一个早期例子:陪审员约翰爵士(赫伯特·马什尔)在刮胡子时思忖着被起诉的那个女人是否真的有罪。如果声音是别人的嗓音或音乐或声响,但是不可能来自屏幕外围,尤其当音乐或声响象征着某种无法用语言表达的感情时(喜剧片里经常使用象征,譬如用灯泡表示豁然开朗),我们就把那个声音理解为一种回忆或推测。在这种情况下,那个声音就在故事世界之中且属于故事世界,它就是故事的(而非话语的)画外音,因为这种声音是人物而非叙述者的思想活动的符号。人物的思想像故事里的其他事件一样,只能发生于故事世界。

人物的声音有时既是"画内音",也是"画外音"。例如在伍迪·艾伦的电影《汉娜和她的姐妹们》(1986)中,一个男性声音——我们辨别出那是迈克尔·凯恩的声音——说到汉娜的妹妹莱(芭芭拉·赫希扮演):"啊,她真美! 她的眼睛美丽无比,穿着那件毛线衫显得非常性感。"我们无法判断这是画内音还是画外音。那个声音继续以自责的口吻说道:"闭嘴,傻瓜! 她是你老婆的妹妹。但是我不由得要说。"然后那个声音说:"我听见自己对你不满,令人厌恶!",这时一直在房间里游移寻觅的镜头一下子定在艾略特身上(迈克尔·凯恩扮演)。至于艾略特与另一个男子实际谈话的内容,我们什么也没有听到。虽然两个人的嘴唇在动,但是我们只听到艾略特的画外音:"……我站在门道里,她从我身边挤过去时,能闻到她脖子后面的香水味,天哪,差点让我晕过去! 很容易……"我们觉得自己一直深知艾略特的思想活动;他从镜头外进入镜头,然后又离开镜头,我们原来可能以为是实际说的话或画内音,其实是再现艾略特思想活动的画外音。

对画外音也可以作出另一种阐释:声音并非来自故事世界,而是来自话语世界,它的交流对象是受述者,这个受述者可以是起着框架作用的话语里的另一个人物,也可以是电影观众。在这种情况下,画外音或画外的其他声响便是形象过程的一种替代或补充。广义地

说，画外音是对逝去事件的评说。这方面最常见的一种情况是所谓的气氛音乐：一对情侣在撒哈拉沙漠拥抱，通过“电影的魔力”，我们听到一支交响乐队演奏乐曲。我们知道乐队并不坐在屏幕外的沙漠上。画外声响也可以进行评论，许多电影用低沉的重击声响预示主人公之死，譬如弗朗西斯科·罗西的电影《玛泰事件》(1972)；安东尼奥尼的电影《红色沙漠》用电子蜂音对女主人公乔利亚娜(莫妮卡·维蒂扮演)的沮丧心情进行评论。

人物不说话，只用噪音也能发挥评论的功能。英格玛·伯格曼的《哭喊和低诉》(1972)像片名所示那样，把几乎不知所云的耳语和哭喊用作交流的声音，用作两个人物的面部特写镜头的画外音；她们守候在临终姐姐的床前。通过这些画外音，故事回到她们一生中那些不堪回首的岁月；对于人物的隐痛和苦难而言，这些画外音既是提示，也是社会回应——玛丽亚(丽芙·乌尔曼扮演)与医生(艾尔兰德·约瑟夫逊扮演)通奸，导致丈夫产生自杀念头；卡琳(英格丽德·图琳扮演)厌恶丈夫，以致采取糟糕的自损行动，用自己的血涂红嘴唇，戏弄丈夫上床。

这种画外音——音乐或声响或噪音——有时也被称为“非故事声音”，但是这个术语似乎过于空洞；称为“评述的声音”也许更恰当。[6]评论的能指更多地发挥着引申义的作用。它们既可以加强视像，也可以削弱视像，产生反讽效果(例如库布里克的电影《斯特伦吉拉夫博士》(1961)的最后一幕，画外音“我们会再聚首，但是不知道何时何地”的唱词对应着飞行员驾驶挂着核弹头的飞机冲入苏军阵地的形象，音乐与视像不符)。能指也可以保持中性，仿佛属于另一个故事或自身是一个独立的存在。

如果画外音是人的声音，我们通常假定它是叙述者的声音。他可能是一个人物叙述者，有时被称为“第一人称”或“同故事”叙述者；也可能是故事外的一个人，即“第三人称”或“异故事”叙述者。这个叙述者要么是电影的总叙述者用以增强故事的显示效果的附加工具，要么是视觉形象生产任务的“接管者”，也就是说，使形象成为叙述声音的视觉等同物[7](即使叙述的是谎言，亦复如此。这方面的一个经典例子是希区柯克的电影《舞台惊魂》(1951)，一个谋杀者讲述

并"显示"另一个人的谋杀故事)。画外音可能是先被听到，然后与屏幕上出现的某个人物联系起来，或反之。这之间的过渡可以在一个镜头中完成。譬如在爱德华·迪米特里克的电影《谋杀情人》里(1945)，我们看到私家侦探菲利普·马娄(迪克·鲍威尔扮演)被蒙上眼睛，逼他解释为什么很晚才回到办公室，他说："我是个恋家的人。不管多晚，总要回到我那个窝里。"然后镜头向左面摇摄，出现了他要讲述的故事所在空间的情况(他的办公室所在的那条街)。

当然，同声、画内音以及画外音，并非一成不变的教条，许多有才华的电影拍摄者有时对这些程式加以自由的使用，譬如当演员面对镜头和观众，成为叙述者而非故事人物时，同声就可能来自话语，而不是故事。在英格玛·伯格曼的《秋天的奏鸣曲》(1978)的开头，一个中长距镜头显示主人公爱娃坐在写字台前，一个男人的声音说："有时我站在妻子身旁看着她，但是她并不知道我看她。她第一次走进那个房间时说：'噢，真好。我就想住这样的房子。'"这时我们无法知道那个男人的声音是画内音还是画外音：它也许是实际站在旁边的丈夫的声音，即镜头开始显示的故事世界里的丈夫看着她妻子，他朝妻子坐着的那个房间里看去。如果是这样，人物叙述者的声音就是画内音。也可能丈夫此时根本就不在故事世界里，只是一种断离的介绍故事的声音(譬如在《日落林荫道》里，威廉·赫尔登虽然已经作古，但是他与发疯的前电影明星的故事仍然以他的声音开始)。在《秋天的奏鸣曲》里，问题在最后一组镜头里得到解决：那个男人的声音继续着，镜头摇向右面，显现出爱娃丈夫的身影。他继续说："我们认识才几天。那是在特罗恩戴姆举行的一次主教大会上，爱娃作为一家教会杂志的代表参加了大会。"通往爱娃书房的门道起着舞台台口的作用，是拍摄她坐在写字台前的情景的取景框。我们把她的丈夫直接对着镜头说话理解为他正在讲述故事，而不是充当故事中的一个人物。他的视觉形象非常清楚地表明他也身在其中，这使许多观众以为他就是故事里的一个人物。不错，在更大的语境里，他的确是一个人物；可是在这个时候，他充当着叙述者的角色。有时是叙述者，有时是人物，这正是人物叙述者的本色功能。电影里的人物叙述者也像小说里的同故事叙述者一样，有时不参与故事里的行动，只发

挥叙事声音的功能。依此，无论那个丈夫的声音如何宏亮，我们都知道爱娃是听不见的。他只是与自己的受述者交流。这与他在房间外某一点上讲话的事实并不矛盾。从视觉上看，他占着那个空间；但是从叙事的角度看，他在影片的话语空间里占一个地方。伯格曼使用电影空间的流动性，使故事与话语之间的界线变得模糊起来。

伍迪·艾伦通过屏幕上的直接叙述，制造幽默效果，例如《安妮·霍尔》(1977)的开头和结尾。刘易斯·吉尔伯特的电影《阿尔菲》也创造了这种空间流动的效果，主人公是一个伦敦的花花公子(迈克尔·凯恩扮演)，他每隔一段时间就面对镜头，向我们诉说他的生活哲学，承认他搞不明白“这一切是怎么回事”(电影的主题歌加强了这一主旨)。我们知道这些坦诚的话只是对受述者说的，影片里的其他人物听不见这些话。

不妨将使用画外音的电影笼统地分为两种：一是用画外音作简略说明，二是让画外音在更大范围里发挥一种结构的作用。叙事的画外音可以随意地附着于开头的形象序列，解释形象和启动情节，此后便完全为视觉形象腾出空间。这方面的一个经典例子是卡罗尔·里德的电影《第三个人》(1950)。该片特别有趣的地方是它有两个版本。在其中一个版本里，画外音来自霍利·马丁斯(约瑟夫·科顿扮演)，他既是人物叙述者，又是主人公。在另一个版本里，画外音来自一个不明身份的黑道人物，实际上是卡罗尔·里德自己的声音，他在后期配音时无法安排科顿的对白，而电影发行程序需要有一个文字本。里德的不明身份的声音发挥着外部叙述或异故事叙述者的功能，因为这个声音的发出者始终没有作为电影里的人物出现。除了一个词流露出那是个黑道人物之外，两个叙述者说的话是相同的；科顿的画外音说：“他们什么事情都能办得到，”而那个不明身份者的声音说：“我们什么事情都能办得到”，第一人称表明说话者是个不重要的小跑腿，无需露面。

这种随意的说明性的画外音在好莱坞电影中使用得尤为普遍，一般都是在电影开头用一下。不过，有些电影从头到尾都用画外音，一个有名的例子是约翰·福特根据理查德·利维林的同名小说《青青峡谷》改编的电影(1941)。该片的很大篇幅都是由胡厄叙述的，他在

叙述时已是一个老人，而在他叙述的故事里，他的人物角色是一个男孩。叙述的场合是他即将离开生活了多年的一个威尔士小矿村。持续的画外音不断引起观众的思乡之情。[8]

然而在大部分电影里，人物和叙述者的声音是一致的，故事事件与叙述时间的间隔比较短。这时我们就需要通过语境弄清楚画外音传达的是外部话语中的叙述者的言语，还是故事中的人物的思想活动。以斯坦利·库布里克的电影《洛丽塔》(1962)为例，叙述者是汉勃特·汉勃特(詹姆斯·梅森扮演)，但是我们也听见作为人物的他写日记时的内心声音。(另一个类似的突出例子是罗伯特·布莱森的《乡村牧师的日记》，1950。)对于这部电影来说，广泛使用汉勃特的画外音叙述像纳博科夫在小说中使用同故事叙述者一样，是非常必要的。汉勃特不仅仅是喜欢调戏儿童的人，他还是一个高雅的欧洲人，其品味和文化在一定程度上减轻了他那不幸的性癖好。这部电影像小说一样，也有讽刺美国道德观念的意图，而通过詹姆斯·梅森那样的有教养的人的声音进行讽刺，岂不是更好的办法？广泛使用画外音的另一个突出例子是比利·王尔德的电影《加倍补偿》(1944)和奥尔森·威尔斯的《上海女士》(1948)。

从《呼啸山庄》(1939)到《一般疑犯》(1995)，大部分好莱坞式的画外音叙述者都是同故事叙述者，他们要么是主人公，要么是讲述主人公的故事的人物。莎拉·科茨罗芙(1988，53—71)对两部同故事叙述的好莱坞名片《青青峡谷》和《夏娃全传》作过全面的分析，在此无需赘述。她还讨论了一些匪夷所思的叙述者的例子，譬如一具死尸(《日落林荫道》)，一个尚未出生的人(福兰克·塔什林的《第一次》，1952)，一座奥斯卡小金像(塔什林的《苏珊长眠于此》，1954)。

不过，在最近的美国电影中，也能看到一些真正富有创意的同故事叙述手法，例如泰伦斯·马里克的电影《荒地》(1973)的话语结构就取得了《哈克贝利·费恩》所达到的那种深度。故事讲述“一群喜欢看詹姆斯·迪恩电视剧的男孩和沉湎于浪漫杂志的女孩似懂非懂地尝试一举成名的传奇经历”(David Thomson 1994，470)，主角是一个二十五岁的流浪者，吉特(马丁·希恩扮演)，他决心与十五岁的女孩霍丽私奔(西茜·斯培斯克扮演)，甚至不惜为此而杀死她的父亲，让她

成为孤儿。吉特有着一个美国乡村男孩的超常精力和机智，在西行的路上，他用绳索和树枝为霍丽搭建一个避身之处，开枪打倒四个追捕他们的大兵，驾驶低座私家汽车穿过蒙大拿的荒地，直到最后被捕。霍丽在片中作了精彩的画外音叙述，她是詹姆斯·乔伊斯作品中的人物格蒂·迈克道威尔在美国中西部的替身。画面经过昏昏欲睡的达克塔镇和周边的乡村，突然间出现了赤裸裸的暴力犯罪。伴随这一过程的是霍丽那淡漠的声音，叙述她与吉特的浪漫故事。她的语言娇美而天真，他们的浪漫故事听上去颇像爱迪丝·霍尔顿的小说。例如，吉特拣垃圾时，霍丽在她家门前捻弄一根棍子，她的画外音说："我几乎没有意识到这个小镇的路边就是蒙大拿的荒地。"(马里克将霍丽的画外音与她在有节奏地走动时发出的孩子气的吟诗或哼歌的"同声"混合起来，产生了很好的效果。)随着他们恋情的发展，霍丽的画外音继续说出一些有趣的话来，譬如："他说我很棒，他从未见过一个十五岁的女孩子像我一样举止像个大人，"或"我们在一起的时间很有限，我们都很珍惜这有限的时间，这时我们丢开了世间的一切烦恼。"与此同时，画面里的她坐在中学门前的草坪上，吉特失去他在垃圾站的工作后，给牛棚里的奶牛喂食。霍丽回忆说："在臭气熏天、污泥遍地的饲育场，他记起我前一个晚上的模样。"在两个人拥抱的时候，她的画外音说："他想和我生死在一起，我想永远留在他的怀抱里。"霍丽对歌舞会的回忆与屏幕上她和吉特之间的平淡无味的交谈形成鲜明的对照。在他们的第一次性经验之后，她问道：

"和原来想的一样吗？"
[吉特表情木然地点了点头]
"就这么回事？"
"哎。"
"哇塞，人人说个不停的就是这么回事儿？"
"别问我。"

然后她的画外音说起吉特为她而特意放飞的一颗汽球："吉特庄严地向我发誓，他会永远站在我的身旁……他看着远去的汽球，心里充满

渴望……他肯定会感觉到这些天是我们一生中最幸福的日子。”

科茨罗芙只讨论了美国电影，但是画外音在欧洲尤其在法国电影中用得更为复杂精细。好莱坞式的画外音叙述一般只用于概括事件，点评人物，补充说明等等；而法国电影则远远超出了这个范围，它们的丰富性来自充满非凡想像力的画外音叙述手法。艾里克·洛梅的电影《下午的爱情》就是一个很好的例子。应该说这是洛梅的道德故事工程的六部电影中最优秀的一部。洛梅对自己的题旨和拍摄艺术作了清楚的说明：“不是要拍摄一个宣讲某种道德的故事，不是要讲一个人们做什么的故事，而是要讲一个人们在行动时的心理活动的故事。”戴卫·汤姆森把这样的题旨概括为“对聚集在某个最平淡的行动周围的一群人们的思想和情感进行半形式化和文学化的探询；行动要平淡得局外人几乎注意不到……这样的电影能够在人物思想的顽固不化（或化解）与人物行动环境的朝夕幻灭之间产生一种微妙而强劲的张力”(647)。《下午的爱情》讲的是一个商人的故事，弗雷德里克（贝尔纳·凡尔利扮演）虽然婚姻幸福，但总是对别的女人想入非非，在通勤车上，在巴黎的大街上和酒吧里，向她们眉目传情。或者说至少在遇到一个年轻貌美的女孀皮士克劳（邹邹扮演）之前，他只是想入非非而已，但是此后，他就定期与克劳在下午约会。他追求的是一种精神恋爱，而她在性方面却颇为主动，决心要与他同床共枕。她对他的已婚状况毫不在意，只是想与他做爱，生一个孩子。这对弗雷德里克是一个很大的挑战，但是他进行了“勇敢的”抵抗，没有让他们的关系发展下去。

画外音是传达弗雷德里克复杂微妙的思想活动的最佳载体。该片在技巧上和主题上有意思的地方在于它表达人物的思想活动而不明确指出表达的时间。我们始终难以确认听到的究竟是故事中人物当时的思想，还是事后对那些思想的同故事解说，抑或在话语中的某个不确定的时空位置进行的一般评论或思考。我们只能假设他的画外音说的是某种基本立场或个人哲学。从这个意义上说，画外音既不是人物的，也不是叙述者的，而是作者的，是洛梅对他的人物所牵涉的个人道德问题的思考——“男人与女人之间的关系……友谊，爱情，欲望……幸福，烦恼，工作，休闲”(Thomson 1994, 647)。洛梅曾

经说，他的"作品不太像戏剧之类的娱乐形式，倒是更像小说，更像经典小说的某种风格，而电影正在承接这种风格"。从"哲学一般"的意义上说，"经典作品"也许"充满了广泛的评论和道德思考"。

在弗朗西斯·福特·科波拉的《现代启示录》(1979)开头，叙述者的画外音与人物的画外音之间的界线也很模糊，不过它的效果却迥然不同。主人公威拉德上尉(马丁·希恩扮演)是一个现代的马娄，他要找到库尔兹(独立派的一个上校，跑出去为自己人的独立而战，马龙·白兰度扮演)。在邪恶的越战岁月里，威拉德的使命不是拯救库尔兹上校，而是要暗杀他。在电影的开头，我们看到威拉德在西贡的一家旅店里，他刚刚执行完一次政治暗杀任务，干这种事是他的专长。画面上出现了他的画外音，但有趣的是他讲了一个意思含混的叙事。我们无法确定那些画外音表达的是人物威拉德的思想，还是叙述者威拉德的思想。乍看上去那好像是那个醉倒的人物的声音，似梦似醒中，一队直升机飞过燃烧的丛林，飞机的轰鸣与旅店房间里吊扇的声音交织在一起。他先说："西贡——狗屁！我还在这鬼地方。"他用现在时说话，这个时态通常表示人物经过考虑的思想。他后面说的话也用现在时，但更像是解释，更像是叙述者的声音："我已经在这里待了一周，等待一项任务。"这显然不会是对自己说的话。这些话也不像是回忆，因为威拉德还没有听到刺杀库尔兹上校的使命，而影片的其余部分都围绕这一使命展开。画外音突然在句子中间从现在时变为过去时："窝在这里，我越来越虚弱；查利蹲在树丛里，反倒越来越强壮。每向四周看一眼，四面的墙壁就向里收缩一圈。"他变得狂躁起来，莫名其妙地跳舞，打拳，一拳砸碎了镜子。这时交映着更多的直升飞机和燃烧的丛林的画面。然后闪出涂黑脸的他前去刺杀库尔兹的镜头(为他的脸与影片结尾时那尊石像的脸的象征对应埋了伏笔)。威拉德离开旅店，前往驻在纳特朗的部队指挥所，去见给他分配恐怖任务的将军，他的画外音开始全部使用回顾性的过去时态："我要求过执行一次使命。他们竟然真的给了我一次机会。那真是一次很棒的任务。以后我再没有要求过。"从此时起，威拉德的画外音仅用于回顾叙述。

像在小说中一样，同故事画外音叙述者的言说对象是属于话语

范畴的观众或受述者或故事的接受者。有时受述者就等于电影的观众，譬如威尔斯的《上海女士》或怀尔德的《日落林荫道》。但是在嵌入式叙事（故事套故事的叙事）里，框架部分中可能会出现一个指定的受述者，例如在恩斯特·卢彼奇的电影《天网恢恢》（1943）里，人物兼叙述者是去世不久的亨利·凡·克莱夫（唐·阿米什扮演），他出现在地狱的接待室（他知道自己肯定不能进天堂），用倒叙的方式向受述者魔鬼（莱尔德·克里加扮演）讲述自己的生平故事。在《加倍补偿》里，同故事叙述者是临终前的保险公司代理人瓦尔特·奈夫（弗雷德·迈克默里扮演），他曾经为了得到一个女人的爱和一大笔财产而杀死她的丈夫，他向一台录音机讲述自己的故事，想通过录音机让他的警官朋友凯恩斯（爱德华·G. 罗宾逊扮演）知道自己的往事。录音机是多余之物，因为凯恩斯就在镜头外而听着他讲述。

框架部分未必只是一些粗略的梗概，受述者也未必只是被动的耳朵。在阿兰·雷奈的电影《广岛之恋》（1959）中，框架部分讲的是一个女演员在拍摄一部关于广岛原子弹爆炸事件的电影期间爱上一个日本建筑师，但是他们的爱情未能继续下去；女演员声称自己已经看清了广岛的一切，而建筑师则不以为然，他是一个不情愿的或不愿盲从的受述者。他们不时地通过画外音向视像磁道表达看法。

异故事叙述者或外部叙述者在电影里是很少见的，思考个中缘由，应该是很有意义的。自从菲尔丁的小说《汤姆·琼斯》以来，小说一直用外部声音进行叙述。文字媒介的惟文字性使异故事叙述者能够直接对"读者"讲话，形成从疏远到严肃到亲近的各种关系。读者一册在手，便可以从容适应作者希望确立的各种远近关系。但是电影的性质决定了它不同的交换方式。电影观众不受控制，我们不能把电影像书本一样放下。而且视觉形象的逼真性起着支配的作用，我们一般说"观众"，而不说"受众"。眼中"活生生的血肉之躯"似乎比映入眼帘的印刷文字更让人感到可信，文字与真实隔着两重。心理学家们说，有些读者在阅读时很少进行心理视像的活动。然而看电影时，却不可能不看。因此电影里的语言无论是说出的还是写出的（如字幕），通常都处于第二小提琴的位置。（也有个别例外，譬如《游向柬埔寨》或《与安德列共餐》，它们是故意"反媒介的"。）通常的

情形是,对白同步配合视觉形象,而不是相反。我们之所以知道那些话是那些人物说的,并不是因为那些话本身,而是因为看见那些人物的嘴唇在动。的确,嘴唇在动这一简单的事实似乎比同步化本身更重要。如果一个美国演员在一部意大利电影里说意大利语,没有人会因为这个演员显然不懂意大利语而不满和退场。大家很容易接受配音电影,甚至不会去注意是否同步的问题,不会介意演员的嘴唇动作与实际讲意大利语时的口形不符。

异故事画外音叙述显然是从文字题目或无声电影里的"小标题"演化而来的。无声电影通常把表示人物言语的小标题放在引号里,以区别于异故事叙述——事件解释、概括、道德评论等等。小标题之所以要小,是因为它们本质上是静态的难以形象化的,而观众进电影院不是为了去阅读。小标题仍然出现于20世纪30年代的电影里(甚至在近年的电影里也时有出现,例如《大街》,1973;《星球大战》,1977),但是它们变得越来越小了,解释的内容越来越少,一般只是用来点出一个人物或城市的名称、日期、经过的时间等等。画外音手法能够扩展语言文字叙述的容量。

小说里的异故事叙述与电影里的异故事叙述有一个重要的差异:小说的叙述者讲述整个故事,是整个阅读活动的中介。即使读过大段的对话或关于人物思想的直接或间接的引语,我们仍然假定存在着一个叙述者。但是在电影里,叙述者的存在只是在他说话时才能被感觉到。叙述性的视觉形象与声音形象的合力支配着观众,使他们觉得事情就发生在眼前。电影结束时,观众很容易忘记影片是由画外音叙述者开始的。二者之间的差异似乎相当明显:在书面话语里,语源一经确定,就会习惯地延续到新的语源显示出来,譬如图像显示,引号显示。在阅读小说的过程中,只有出现某种明显的语源改变标志时,读者才能感觉到语源变了。但是在电影里,直接地耳闻目睹着"事件本身",使观众忘记了讲述那些事件的某种外部的声音。

异故事画外音叙述者往往比同故事叙述者表达更多的说明性内容。这是广泛使用的一种程式,画外音叙述的坚决捍卫者科茨罗芙批评伯格曼的《哭喊和低诉》让异故事叙述者出场"太迟"。她抱怨这部影片:

> 差不多十分钟或十五分钟后才出现一位无名氏叙述者。不宜用这样一个拖沓的叙述者，他使电影的展开非常缓慢，即使这种声音是非讲述性的，也不应该如此迟缓。我觉得他不是讲述者，倒像是被讲述者，也许是对叙述者所应有的确信姿态的戏仿，是三姐妹那折磨人的低诉的一部分……如果画外音要成为整个电影的首要讲述成分，它们必须一开始就出现。(1988,77)

异故事叙述(或其他任何程式)必须遵守某些规则，这也许比较困难。“电影讲述者”意味着在有些电影里，视像磁道完全由画外音控制。也许真的如此，不过那样一来，讲述者就得不停地说，才能消除视像的自律性。把画外音叙述者说成“被讲述者”，是什么意思呢？如果他不是故事里的一个人物，他怎么能被讲述？至于说“戏仿”，很难想像伯格曼是用艺术手法开玩笑，因为画外音只是对特定背景作了一些解释，说明姐妹俩的坎坷生活。我自己的感觉是，叙述者的“迟缓”是该片的一个有意识的作为。影片开头的一些无言的镜头——安格妮斯(哈里耶特·安德森扮演)癌症临死前的痛苦，卡琳(英格丽德·图琳扮演)和玛丽亚(丽芙·乌尔曼扮演)姐妹俩以及女佣安娜(卡丽·西尔温扮演)的出场——确实可以加重压抑的气氛，安格妮斯临终房间里的红色墙壁和家具也起着渲染气氛的作用，这些红色之物和不时突出的空荡的红色画面(这种空画面一般是黑色的)割断了她们与周围物体的联系。影片开头的惟一声音是伴随着临终的安格妮斯的钟表嘀哒声。

医生(艾尔兰德·约瑟夫逊扮演)到来之后的对白只有寥寥数语。他曾经与玛丽亚有过私情，玛丽亚现在渴望与他重修旧好，被他拒绝了。在准备倒叙他们过去的私情时，出现了所谓“迟缓”的同故事画外音叙述：画面上出现了陷入沉思的玛丽亚的半个脸，观众听到悄悄的诉说。然而这些画外音不是讲述，而是象征她丈夫试图自杀的耻辱。画外音简洁、迅速而有效地将我们带到过去：玛丽亚在丈夫外出的时候，借口请医生照顾安娜的女儿，想让他留下来过夜。中性的画外音在这里具有关键的意义：任何人物都不可能通过同故事叙述达

到同样的效果。

最近的美国电影基本上不再使用异故事叙述，可能是觉得这种方法“太文学化”，“缺乏电影特点”。但是法国人仍然毫无顾忌地文学化，他们毫不困难地把电影拍得像小说一样。例如贝尔纳·塔维尔涅执导的《乡下的一个星期天》就是异故事画外音叙述如何使一个相对单薄和“无事件”的故事变得丰厚和丰富起来的范例。这部电影像巴尔扎克的小说一样，充满了对事件予以说明、概括、解释或澄清的详细叙述，到处是对人物的直接交代，对思想和无声情感的报道，对反事实或未进行但可能发生的事件的陈述，等等。全知的画外音叙述增加了影片的丰富性，使视像保持一种不介入的姿态，反映了那个家庭在失去母亲时产生的交流困难。叙述者让我们充分感觉到人物表面之下的东西。

拉德米拉尔先生（路易·杜克赫扮演）是个颇有名望和财富的老画家，星期天他就在乡下别墅里招待自己的两个孩子。一个是儿子，拉德米拉尔叫他“贡扎格”（米歇尔·阿蒙扮演），但是他那个绝对属于资产阶级的妻子叫他“埃杜亚尔”。另一个是女儿，名叫伊莱讷（萨彼纳·阿齐玛扮演），这是一个美丽而成功的巴黎女商人。伊莱讷经常乐得和小外甥们一起玩，和她的兄弟开玩笑，向父亲表达自己的挚爱之情。但是在轻松快乐的外表下，隐藏着艰难的恋爱带来的烦恼；不过关于这艰难的恋爱，我们所知甚少，只是从她与恋人的电话交谈中略知一二。她突然离开这里，稍后贡扎格一家也搬走了。把他们送到火车站后，老画家很伤感地回到自己孤独的家里。但是艺术使他振作起来，他把伊莱讷不喜欢的画推到一边，在画架上放上一张新画布。想到自己的新作品，他感到欣慰。

这部情节少而又少的电影之所以变得如此丰富，就是由于异故事叙述展示了心理的细微复杂。镜头记录了令人神往的环境之美：豪华家具、花园、乡间小路、露天景物，这些形象具有印象主义绘画的美感。它们准确地表现了老画家的高雅趣味，但是并不能表达他的心灵状态，即一个天才老人所面对的悲哀，尤其是他没有力量帮助自己所爱的人们过上幸福生活的窘态。影片中的对白不外乎琐碎无奇的家庭生活（事实上也必须这样），并没有揭示真实的心理状态。于

是传达这部家庭戏所包含的真正意义的任务便落在了画外音叙述者的身上。在该片里,一边展现外部世界的美,一边用声音解释那个老人的孤独感以及他心底里对孩子们的命运的失望和悲伤,二者之间产生着微妙的张力。他太文雅,太敏感,甚至不愿对自己流露感情,所以仅仅依靠演员的动作和对白,是不能传达特定情境的微妙之处的。

次要人物通过画外音得到简洁清楚的交代。当我们看见拉德米拉尔的儿媳妇玛丽-泰莱斯在客厅里手足无措的时候,画外音说道:"玛丽-泰莱斯具备所有的美德,只是藏而不露而已。她当然很幸福,幸福得有些沉重;她是如此的心平气和……她喜欢不工作的快乐。居家比坐在办公室更像工作。但是她不知道这一点。她已经适应了做一个辛勤的家庭主妇所能享受的那种舒适的懒惰。"这些关于玛丽-泰莱斯的"幸福感"和"安适感"的画外音使她的形象立刻清晰起来,精神麻木和思想慵懒便是她的全部资产阶级习性所在(她问画家为什么在一幅画沙发的画里,没有把猫画进去,这是一个市民味十足的问题)。异故事叙述者在道德上和心理上享有充分的权威,他作出的判断抓住了世界的核心,是不能被否定的。表现贡扎格性格的方法更具有模仿性,这样做似乎很合适,因为必须把他理解为一个失败者,而且这个失败者对自己的缺陷非常清楚,对自己没有能力、甚至不去尝试模仿父亲的艺术造诣的毛病非常清楚。不过,他也继承了父亲的一些情感禀赋,因此影片让他的失败通过对话中他自己的语言表达出来,他悄悄告诉妻子为什么他不能继续作画而要去做那些毫无价值的事情。

画外音探测着画家对自己的家庭尤其是对女儿的感情深度;女儿是他的宝贝,她的意见对于他至关重要。他自己说不清这些感情,他头脑里根本没有这样的词语。画外音叙述者可以说出画家沉默的情感升华的情形:"老人思绪万端;他看着画布,在衬垫的红色中或折缝里专注地寻觅着那些秘密,这使他觉得自己很年轻;而不无痛苦地确信自己一无所获,会使他觉得自己老了。"他的一生也许就是在创作中升华自己的感情,但是这个老办法现在不灵了。"秘密"在这里不仅指他的艺术奥秘,而且指他的内心情感的秘密。他专心致志地

寻觅这些秘密，无疑化解和减轻了他对孩子们的忧虑，让他少去想孩子们无法像他妻子从前那样注意他和关爱他。他的失落感太强烈了，亡妻的身影再度出现，这不是迷信现象，而是他在心灵屏幕上记下的形象；这比通过剪辑产生的那种倒叙程式更有表现力，亡妻在眼前"出现"，似乎完全符合老人的怀念之情和视觉指向。画外音还直接引用了画家心里闪过的一些词语，但是它们也被升华了，至少是一种自我排遣："拉德米拉尔先生突然感到非常沮丧，他心想：'我的心里憋得慌，简直无法承受了。'他早已看清伊莱讷要离开，他两眼盯着画布上的风景，出神地想着事物的颜色。"

至于伊莱讷，在她看小外甥的手相时，画外音解释道："她相信手相，相信疯狂的爱情，相信浪漫的女主人公，相信故事的影响力。"画外音对她的生活哲学的阐释适时地配合着她与外甥们亲密无间地玩耍的场景："伊莱讷想独自生活——就是独自的生活，而不是自由的生活。这就是那些想离开家的女孩子的心理。"我们的所见与所闻之间出现了有趣的张力：这就是最终的真相？抑或她与孩子们的快乐嬉玩恰恰表明她在某种无意识层面上想有自己的孩子？惟一对她的生活方式构成实际挑战的人是她母亲，对于伊莱讷像对于拉德米拉尔先生一样，这位母亲转生为一种交流的力量，而不是某种真正在场的实体。拉德米拉尔夫人生硬地问伊莱讷什么时候才会停止对生活的苛求。

> 但是从拉德米拉尔先生来说[叙述者继续解释]，他已经十分勇敢地接受了伊莱讷的离去。只是当她回来探望的次数越来越少时，他才想到了孩子们的忘恩负义。贡扎格仍然一如既往地来看望他。他又要离开时，拉德米拉尔并不觉得悲伤，但是他会想起伊莱讷还没来过。当贡扎格向他告别时，他感到自己为看望他的人不是伊莱讷而遗憾。在此后的几天里，他走在楼梯上，总觉得自己像一个被抛弃了的情人。

拉德米拉尔先生避免探问伊莱讷的个人生活。画外音用间接引语的方式表达他的思想活动："伊莱讷有恋人吗？他从未直接问过这个问

题，从来没有打算问这个问题。这似乎是明摆着的。但是对那些令人伤痛的真实答案，男人们断然辩解说：'不相信'。"注意：这是典型的巴尔扎克式的自我鼓励的语言。另外还会用诸如"像所有的男人一样……"之类的语句加以强调概括："假如他知道她有恋人，他会非常不高兴的。像所有的男人一样，他把爱女的贞操看得无比珍贵。"从伊莱讷这边看，"父亲一直不想知道她的第一次恋情，于是她也像父亲一样谨慎。然而这天下午，他终于从那些旧披肩中断定她恋爱了，但是她决不会告诉他，他也决不会问，他们两人只能撒谎吧。"如此细腻的安排绝不亚于亨利·詹姆斯的手法，这在某种程度上形成故事的症结，即使通过表演能够传达一些东西，但它仍然给理解造成很大的困难(人们不会忘记詹姆斯作品在舞台上的失败)。看来有些东西真的只有通过某个外部的权威声音才能表达清楚。

倒数第二次画外音叙述表现出高超的人物塑造能力。伊莱讷在顶楼上发现了一条披肩，她觉得这条披肩放在她的古董店里会卖个好价钱。她父亲让她拿去这条披肩，但是贡扎格不理解为什么她就可以白拿(暗示继承人之间将发生一场斗争?)。伊莱讷坚持要付钱，这时画外音说道："拉德米拉尔先生决定用这些钱为孙子们买礼物，但是也隐约觉得自己不会那样做。"最后的画外音叙述全面概括了这个家庭的真实关系："伊莱讷准备走了，已经走了。她不再坚守自己的惬意的权威，而是匆忙登机[向恋人飞去]。拉德米拉尔多么想让她留下来，但是现在他几乎想逼她走，因为她离开的愿望是那样强烈。"影片以一个感人的形象结束——这一次是倒叙：年轻时的拉德米拉尔与爱妻躺在草坪上，铺开桌布吃野餐。贡扎格和伊莱讷两个小少年从房子里向他们跑过来。[9]

阿兰·雷奈的杰作《天意》(1977)是使用画外音叙述的另一范例。这是一个同故事叙事，影片具有很强的实验性，要求观众自己把握画外音评论与屏幕上展示的行动之间的关系。镜头在显示了一栋乡间大宅前面的"天意"符号之后，进入一间卧室，特写显示一只手和红色衣袖，打翻一个杯子，一拳砸在桌子上。一个明显的画内音(不是画外音)说："倒霉，倒霉，倒霉。"有些人也许会以为这是约翰·吉尔古德的声音。接着，没有明确交代那只手和那个声音的情况，而是开始了

一个头发有点异样的老人在树林里被一队士兵疯狂追捕的画面。老人苦苦哀求，一个名叫基温的士兵(戴卫·瓦尔纳扮演)动了恻隐之心，向老人开了枪。穿插于这些事件之间的是以前审判基温的场面，检察官克劳德·朗厄姆(德克·博加德扮演)以谋杀罪起诉他。出于怜悯而对已经变成恶人的老人开枪的故事突然移到那只红色衣袖和那只手倒另一杯酒的特写镜头；倒酒人的脸仍然在画面之外，这一次听不到他的声音了。镜头移到法庭外的台阶上，在那里的人群中有一个很耀眼的女人(爱伦·勃斯汀扮演)，画外音叫她"索妮亚"，问她为什么要嫁给检察官克劳德。画外音说克劳德是自己的儿子，还说："这一切都得重写，不费多少时间。"当镜头移到激动的人群里的另一个人时，画外音说："噢，见鬼，是马克·爱丁顿"，然后显然是对爱丁顿说："我要让你成为克劳德的朋友。"

如何阐释这一段呢？按照惯例，我们假定画外音是在评论正在展开的故事的视觉形象。但是如何理解画外音与这些形象的关系呢？画外音的发出者在指认那些人物并评价他与他们的关系时，他是在观看电影，还是观看一部真实事件的录像？这一段胶片是他拍摄的吗？抑或是他所设想的拍摄情形？难道他是一个作家，用心灵的眼睛看着他想写的视觉形象？无论这是一部小说还是电影，"我要让你成为克劳德的朋友"和"这一切都得重写，不费多少时间"，这些话表明故事处于被创造的过程当中。而且从某些方面看，这个故事似乎是自行控制的，例如爱丁顿博士不请自来。艺术家并不完全控制着这个故事。画外音问："可是爱丁顿，知道你在我的计划里占着什么样的位置吗？一个快乐的沾满鲜血的老医生人物形象?"画外音既像是这些视觉形象的创造者，又像是这些形象的从属者。

但是很显然，画外音有些战战兢兢，后来出现的形象将证实他充满了对衰竭和死亡的忧念。对着塞满露天运动场的等待执行的政治犯人的场面，画外音说："噢，见鬼去吧！这些地方几乎成了恐怖的象征。"然后又说了一句有助于解释视觉形象的出处的话："好吧，与其昏昏噩噩过日子，不如稀里糊涂做噩梦。"但是一个清醒的人——他似乎真的不能入睡——怎么会不停地对自己的噩梦进行评述呢？他是在比喻的意义上说噩梦，还是真的在说噩梦？他说的是一个清醒

头脑的白日梦？“噩梦”只是宽泛地指“不想要的”白日梦？为什么这些梦形象离不开死亡和人类的苦难？这个人的镇定与恐惧越来越紧密地联系在一起，艺术作品并没有把他从中解放出来。

他看到了自己喜欢的形象，索妮亚邀请基温回家，可能要出现一段爱情插曲。画外音说：“那就开始吧。”然后还说了一句解释性的话：“干吧。克莱夫·朗厄姆，好好干吧。”这句话解释了很多意义：克莱夫这个名字还没有与片中的任何人物发生过联系，因此我们猜测他说的是他本人。而“朗厄姆”这个姓与克劳德及其妻子索妮亚的姓相同。再者，“干吧……好好干吧”，表明他是个作家，不是电影拍摄者。“干吧”的字面意思似乎是“打字吧”，但其引申义是性交，好像他在通过别人表达自己对索妮亚的欲望。然而，这样的印象被一位职业作家关于如何驾驭场面的第二句话打消了：“不，别那样，那会显得很粗俗。”

到这里，该叙事的总体结构就变得相对清楚了：尽管我们还没有看到主人公克莱夫·朗厄姆露面，但是知道他正在自己的卧室里（话语空间）创造人物和事件，同时也被那些人物和事件所操纵。蒸发出那些人物和事件的故事世界正处于建构过程当中，那是一个幻影世界，是恶人居住的地方，老弱横尸街头，法律草菅人命，到处武装镇压，到处起义反抗。主人公当中有冷血的检察官，不服管束的妻子，温文尔雅的士兵，检察官的旧情人——她很像他的母亲。

因此从叙事的角度看，这部电影是很奇特的。克莱夫与大部分异故事叙述者不同，他并不知道事情最终会怎么样。他似乎并非通过回顾讲述故事，而是像一边编故事，一边讲故事，同时还得克服故事本身的阻力。他不能完全控制那些幻想，因此他是一个受挫的叙述者。视像磁道始终保持着某种自律性。例如，基温在索妮亚宽衣解带时并没有做出一个情人的举动。克莱夫的反应像是一个旁观者，而不像是作者，他说：“上帝，他竟然一点儿也不着急。”他问丈夫克劳德此时到哪儿去了，试图重新控制叙述。我们随即看到克劳德在办公室里，给他父亲口授一封极不礼貌的信。这时画外音说：“嗨，原来在他的办公室里。”但是后来人物与叙述者又发生了冲突。当克劳德出言不逊地口授那封信时，强烈抗议不肖之子的画外音渐渐淡

出，克莱夫的声音淡入。故事再一次显出自动展现的样子。（许多作家在被问及如何写成他们的作品时，都说体验过这种状态。）

克莱夫问自己应该如何介绍克劳德的情人。对这个问题的处理似乎着意展示了艺术家的纯粹自由，展示他凭空杜撰人物的本领，克莱夫酒醉后哼的“嗨-嘀得儿-嘀-嘀”也强化了这种自由，仿佛在说：“看我做这些多容易，不费吹灰之力。”我们看到一架飞机，乘客们从坡道上走下来，其中有一个特别漂亮的女人。克莱夫的画外音说：“妈的，我真不想把你交给可怕的克劳德。”他挑了还在飞机上的一个年龄较大的女人（艾莱娜·斯托里奇扮演）：“对，就你吧……快，快，第一个想到的名字：海伦·维娜。”然而，这一漫不经心而故意随便的选择并不像看上去那样毫无目的，因为这个女人长得非常像照片上和倒叙时见到的克莱夫的亡妻莫莉，后来也证明她是莫莉的象征。由此便开始了该片复杂的俄狄浦斯纠葛之一。（另一纠葛是我们在影片结尾时发现的，基温原来是克莱夫的儿子。）而且并非偶然的是，直到此时我们才第一次看到叙述者克莱夫·朗厄姆在屏幕上露面，镜头从酒杯移到他的脸上。显然，与他既爱恋又不放在心上的亡妻非常相像的这个形象使他暂时停顿下来，让他不再暗地里反应，而是“露面”。

克莱夫此时在话语空间的彻底露面，既没有改变该叙事的基本策略，也没有改变它的问题框架。话语和故事两个空间仍然是分离的。克莱夫继续颇为困难地控制着画面形象。当关键人物基温对宇航员们不停地唠叨时，克莱夫对这个人物的不快通过自己的声音直接发泄出来，他的声音与索妮亚的嘴唇同时运动：“基温，你他妈干嘛老和那些讨厌的宇航员过不去?”可能是这句台词必须进一步澄清，才能被大众所消化，所以经过索妮亚之口，那句台词被处理成“你干嘛还要和那些宇航员在一起?”后来叙事礼仪受到了一次更严重的冒犯，再次显示故事无视克莱夫的话语而自行发展。克劳德准备去会他久未见面的情人海伦，我们看见他走进旅馆，然后看见她的房间里面，准备看到他进入房间。但是走进来的不是克劳德，而是基温！叙述者对此提出抗议，命令看上去有些莫名其妙的基温离开这里，让该进来的人物进来。还有若干例子可以说明故事的实际发展与克莱夫

的期望之间的冲突。克莱夫试图让克劳德减轻对他的指控，但是克劳德反而恶毒地盼望他的父亲痛苦地死去。于是让克劳德在一个不同的背景里用温和的声音重复那些台词，删去了恶毒之意。在另一个地方，克莱夫（当然，始终是在话语里）发现自己在勃起，他转嫁给自己正在创造的这个故事里的人物基温，说勃起的是基温。但是基温并不感到舒服，他否认自己勃起。故事里的人物再次不服驾驭，否认他的创造者强加于自己的那些感觉。

简言之，视像磁道显示的内容有时候在画外音（后来的画内音）叙述者即作者克莱夫·朗厄姆的控制之下，有时候独立于作者而存在，甚至与他的意图相抵触。在后一种情况下，克莱夫只得把自己纳入按自身轨道发生和发展的事件过程之中。显然，克莱夫正在写的这部小说的进展并不十分顺畅。但是这也显示出该片的主题，即艺术家竭力从自己心灵深处的原始幻象中创造艺术，按照弗洛伊德的教诲，我们在这个心灵里发现了各种有意识的和无意识的复杂性。

影片的结局出人意料，但是证实了这个假设：我们见到了克莱夫酝酿中的小说人物的原来面貌，他们与小说家想让我们看到的样子有很大出入。克劳德是一个律师，但是一个非常文雅的律师，他似乎珍惜荣誉，富于同情心，渴望与父亲接触。索妮亚很满意自己的丈夫，非常爱他，看到他的父亲嫌恶他，感到十分痛心。丝毫看不出索妮亚对基温的感情有超出叔嫂分寸的地方。基温根本不是克莱夫幻想中的那种无可救药的空想家，他是克莱夫的私生子，而且更受宠爱，他现在是日内瓦的一位重要的天体物理学家。因此幻想中和酝酿中的小说里发生的所有事情都是克莱夫有意识的或无意识的愿望的产物，更多地在诉说他自己的内心冲突，而不是我们所看到的实际的家庭关系。对于克莱夫而言，基温是他仍然旺盛的性欲望的幻想载体，也是他的理想的代表，有趣的是，进入老年的克莱夫不再承认并且竭力压抑这一点。这种压抑是他在前一晚上与虚构的基温发生斗争时感到困难的根本原因。在克莱夫的心灵里，清醒的一面仍然希望坦诚的接触，而被压抑的无意识的一面则想入非非。这无意识的一面尽管与克莱夫的自觉的意志相抵触，仍然通过基温表现出来。克莱夫竭力控制自己，甚至把自己不想要的勃起现象转嫁到基温身

上。这种反语是非常精彩的，真正的基温送给他父亲一架望远镜作为生日礼物——当然，克莱夫马上就有些想入非非。索妮亚似乎也明白克莱夫有性的需求，于是给了他一把据说是海明威用过的餐刀。他拿着那把刀子，也比划了一个性的动作，然后递给克劳德，他将自己肆意而为和玩世不恭的态度，尤其是在性方面玩世不恭的态度，体现在克劳德身上。

克莱夫用一种颇为不同的方式处理这些颇为棘手的关系，处理与他的合法儿子的关系。在克莱夫的幻想里，虚构的克劳德，他设计的克劳德，是一个无可挑剔的法官；克劳德仇恨父亲，谴责他的放荡生活，克劳德认为母亲的死是由父亲的放荡造成的。显然，虚构的克劳德是克莱夫自己的罪过感的投射，他自己不会自觉地承认这种罪过，即使现在身患癌症，已经病入膏肓，仍然只是以烈酒和对女人的想人非非来麻醉自己。他把这一切投射在克劳德身上，他的尚未结束的作品惩罚着他，他的儿子陷入与母亲的乱伦关系之中。令人感到凄然的是，经过许多年的嫌恶之后，真正的克劳德仍然试图赢得父亲的爱，将一本诗集送给父亲。然而即使这样，克莱夫仍然是一副玩世不恭的样子，仍然嫌弃克劳德。只是在无意识中，在幻想中，克莱夫才会承认理想主义的和诗意的情感；这种情感只是通过嘲弄的方式投射在他实际上偏爱的私生子身上。

因此，这部影片反映的是一个艺术家的困境和光荣，反映一个能够将幻想转化为艺术的人。它关注的问题不是克莱夫奋争的最终结果，而是一个进步时代也会发生的处于行动之中的艺术家的精神痛苦和丰富性。正是这一主题带来了异常丰富的电影效果，为作为一种严肃艺术的电影所能做到的事情提供了一个范例。这部影片的成功在很大程度上来自对画外音叙述和画内音叙述的富有想像力的使用，这种叙述使影片能够将话语与故事、叙述者与被叙述内容、想像与现实之间的关系成为问题框架。

注释：

① 转引自 Sarah Kozloff："The New Laocoon"，*Invisible Storytellers：Voice-over Narration in American Fiction Film* (1988, 9)。作者在第一章《对声音叙述的偏见》里考察了

电影理论家和从业者对声音叙述方法的反对。本文主要以她的观点为基础，将探讨的范围扩展到最近的好莱坞电影和外国电影，它们展示了一些具有创新性的技巧。

② 转引自 Paul Coates, "*The Sense of an Ending*"(1996—197, 20)。

③ Bruce Kawin, *Mindscreen; Bergman, Godard, and Firtst-Person Film* (1979); Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (1984); David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (1985)。法国人在叙事电影理论方面也有丰富的研究成果，代表者有：François Jost, André Gaudreault, Jacques Aumont, Marc Vernet, 和 Roger Oldin.

④ 关于文本类型的讨论，参见拙著 *Coming to Terms* (1990), chaps. 1—4。

⑤ "A Statement", republished in Eisenstein 1957, 256—260。

⑥ 这一程式尤其适合戏拟性影片，例如在伍迪·艾伦的 *Bananas*(1971)里，人物伍迪·艾伦在一个中非国家寻找其女友时，一个信使告诉他总统想见他。当他惊诧地重复说"总统！"时，我们听见竖琴的滑奏音。伍迪不解地打开壁橱，发现一个人在里面演奏竖瑟。

⑦ Kozloff 对这种效果作了很好的解释："在许多情况下，画外音叙述者是刻写在影片里的，好像他不仅产生他所说的话，而且产生我们所看到的形象。换句话说，电影经常能创造一种强烈的人物叙述的感觉，使人们把画外音叙述者看做整个电影或该叙述所在部分的形象制造者的传声筒"(1988,45)。我在原则上同意这一观点，只是不想把这个产生形象的叙述者称为形象制造者的"传声筒"。不妨说电影媒介使一个嵌入的叙述者得以讲述并显现他的故事。在《舞台惊魂》里，电影的叙述者(或"形象制造者")产生了乔纳森(Richard Todd)的故事，他讲述和显现了一个错误版本的故事，电影的叙述者后来用一个正确的版本予以纠正，而且这后一个版本完全是"显现"的，即"完全用伴有故事对白和其他声音的视觉形象来呈现"。至于"相信作为创造者而非创造物的声音"的问题，这个不可靠叙述的例子也说明，就算把叙述者看做嵌入叙事里的他自己的创造者和最终的电影叙述者或形象制造者的创造物，我们仍然可能收回对叙述者的信任。

⑧ Kozloff 解释说，拍摄组急于让画外音与胡厄(Roddy Mcdowell)关联起来，致使屏幕形象失真，因为它用了一个成年演员 Irving Pichel 的声音。

⑨ 如果忽视了这部表现动态的家庭生活的精致电影，那将是十分荒谬的。如果好莱坞仍然抱着所谓的"视觉纯洁性"不放，它就永远不可能创作出这样的作品，而且会危害自己的艺术。由于同样的原因，把各种全知叙述的功能转换为视觉或部分视觉的形式，这种真正富有创造性的努力是值得鼓励的。有些根据小说改编的电影产生了惊人的效果，譬如《法国中尉的女人》(1981)。这是一次极为成功的小说话语的戏剧化转换，编剧(Harold Pinter)将现代派小说叙述者的视角转换为两个演员之间的一个现代爱情故事，他们分别扮演小说的主人公萨拉和查尔斯。参见拙著 *Coming to Terms*, chapter 10。

第九章　歉疚的追求：女性主义叙事学对文化研究的贡献

罗宾·R. 沃霍尔

女性主义叙事学家在分析叙事形式时，还考虑到性别因素。这可能意味着要关注人物、作者、叙述者、读者或他们的某种结合的性别因素。许多结构主义叙事学家把女性写的文本从他们自称的客观研究中排除出去，于是导致了这一领域的产生。女性主义叙事学借用女性主义认识论对客观性的批判，对经典叙事学"非此即彼"的思路提出质疑。女性主义叙事学是批评领域的一场后现代主义运动，它试图把文本置于历史语境的考虑之中，认为叙事形式与其生产者和读者所处的时代、阶级、性别、性取向以及种族和民族环境有着必然的联系。然而，女性主义叙事学仍然像结构主义一样，以辨识故事和话语的叙事形式结构为关注焦点。一般而言，女性主义叙事学家更喜欢揭示具体文本的意义，而经典叙事学家则倾向于抽取一些普遍规则，这是反本质主义的女性主义所不能认可的做法。

女性主义叙事学早期工程的焦点是叙事里的女性人物的功能和取位，譬如南茜·K. 米勒的《女主人公的文本》(1980)，这部影响极大的专著对18世纪和19世纪英国和法国的以女性为中心的小说进行了分析；米克·巴尔的《致命的爱情》(1987)是对圣经叙事里的女性的研究。苏珊·R. 苏莱曼的《权威主义小说》(1983)并非以性别为中心，但是可以作为结构主义的故事和话语分析模式与政治文化语境研究相调和的早期范例。关于作者和叙述者的性别对故事讲述方式的影响的研究，有拉彻尔·布

劳·杜普莱斯的《结尾之后的写作》(1985)以及我的《性别化的介入》(1989)。而苏珊·S.兰瑟的《女性主义叙事学》(1991[1981])则是对女性主义运动的原则影响最大声誉最大的文章，经常被各种文集收录；它对结构主义的“声音”理论的修正是兰瑟的重要著作《虚构的权威》(1992)所探讨的主要课题。女性主义叙事学近来将注意力从作者、人物、叙述者移向叙事作品在文化中的性别结构方式。本文采用后面这种方法，思考肥皂剧这一大众文化的叙事形式。

我敬佩简单的快乐，那是复杂性的最后的避难所。

——奥斯卡·王尔德

女性主义似乎采取了一种防守的姿态。至少在一般人的想像中，女性主义者似乎缺乏幽默感，死守“政治正确”原则，不懂得开玩笑或反讽，不能理解警言妙语，譬如80年代的一句经典笑话：“问：换一个灯泡需要几个女性主义者？答：不要开这样的玩笑！”当然，后结构主义的女性主义理论是酷爱幽默和嘻闹的，甚至酷爱自我戏拟；就我所知，它对学术界的最大贡献是准许各地的女性主义者改变防守姿态，不仅要停止防守女性主义，而且不再防守女性气质。对我来说，女性主义为我开凿出一个学术上说话的空间，让我严肃地谈论学术界不能说或不当回事的问题，讨论学术界从未关注或不再重视的论题。白天看电视肥皂剧是极为女性化的活动，而叙事学是一种极为男性化的活动，从这些明显反女性主义的事情中寻找快感，也许会使我感到歉疚，然而极具反讽意味的是，女性主义恰恰使我能够做这类事情，甚至把这种执着的追求转变为一种自以为政治上有用的工作。我一方面带着一种歉疚感渴求“女性化”的过度情感，另一方面追求“阳刚”的概念条理，二者在女性主义叙事学中交汇在一起。如果只谈日间肥皂剧或叙事学似乎有些“简单”，那么二者的交汇就产生了我们谈论性别问题时必然会出现的复杂性，这种复杂性使人们已经习惯的“阴柔”和“阳刚”的含义受到了动摇。

“女性主义”与“叙事学”的结合也许不再那么怪异或别扭，“女性

主义叙事学"现在可能已经被接受为叙事理论的诸多可能方法之一,但以前却是另一种情形。十年前,一个女性主义者会为做一个叙事学家而感到歉疚,她会受到来自其理论组合体的两边的挑战。凯西·米齐曾经把这种生硬的组合概括为"'科学'(叙事的科学)与'主义'(女性主义者的行动)的杂交"(1996,2);从她的说法看,"女性主义叙事学"一词中的"科学"与"行动"的关联既不是不言而喻的,也不是三言两语可以说清的。广义地说,"叙事学"意味着客观性和抽象化,而"女性主义"则意味着以历史为基础的政治参与和主体经验;"叙事学"是对文本一般性的观察,而"女性主义"则是对文本意义的分析;"叙事学"喜欢整饬的二元对立式的结构主义分析方法,而"女性主义"则表现出将各种范畴混杂起来的后结构主义倾向。[①]在女性主义批评家看来,"叙事学"并不像它的结构主义创始者们曾经尝试的那样,以测绘故事和话语的各种可能配置为目的。女性主义者是西摩·查特曼于 1990 年所称的那种"语境主义叙事学"的先锋,因为"注重文学所处的实际背景"而与经典叙事学分道扬镳(309)。[②]在实践中,这意味将文本阅读与具体语境紧密联系起来,而不是作一些涵盖所有叙事言说的宽泛的一般性概括。

尽管结构主义叙事学在实际操作中提供了一些非常出色的细密分析的文本,成为说明普遍原则的范例(热拉尔·热奈特或杰拉尔德·普林斯从一个短语里榨取繁杂意义的本领绝不亚于最精细的后结构主义者),[③]但它们绝不是真正的"细读"。经典叙事学主张对文学意义的系统进行描述,不去阐释具体文学文本的意义。"它的意思是什么?"这绝不是结构主义叙事学要问的问题,它关心的问题是"何以会有这样的意思?"而且以为这个问题的答案会客观地演绎出来。

对叙事理论感兴趣的女性主义者借用社会科学和自然科学,形成批判客观性的女性主义认识论,认为意义系统绝不是中性的,而是带着发出者和接受者的(性别)标记。再者,女性主义者一直对"意味"感兴趣,包括语言的"意味"和历史的"意味"。因此,女性主义者绝不会用自己的别一家宏观系统去替换结构主义者的系统。相反,女性主义叙事学致力的两项工程比历来的结构主义更注重细读和历史语境。这两项工程是:(1)找出女性写作的叙事作品对经典叙事学

的各种范畴形成挑战的例证，参照历史语境说明她们所看到的性别化差异(的意味)；(2)像诺米·肖尔说的那样，“读细节”(read in detail)，用叙事学的现成分析范畴细察文本，对叙事作出具有性别意识的阐释。最近的女性主义叙事学开始把焦点从作为文本生产之预定条件的性别移到文本的效果，正如萨丽·罗宾逊所说：“我关心的是性别如何通过叙事过程产生出来，而不是先于这个过程的性别”(1991，198，注23)。换言之，90年代的女性主义叙事学要解答的第一个问题并不是“这个文本到底是男人写的还是女人写的?”而是“这个文本是如何为读者和使读者建构男性意识或女性意识的?”如果要完整地回答这样一个问题，就必须细读文本。就女性主义叙事学而言，“细读”仍然是处于世纪之交的我们“不能忘怀的事情”；当然，从文学和文化研究的更大语境看，这一工程显得有些过时，我承认这让人感到一些焦虑和痛楚，就像我们学术界的女性主义者喜欢穿黑色衣服，简直能以衣取人，然而那毕竟是十年前的时髦打扮。

当代文化研究领域原则上并不反对细读，但是其主要的理论声明都力求拉开文化研究与“形式主义”的距离，而形式主义的文学批评运动与文本细读的关系最为密切。我想说的是，女性主义叙事学家们的“细读”与文化研究理论家们所排斥的新批评派的“细读”是两回事。但是我认为，文化研究对无视语境的形式主义的嫌恶可以在一定程度上解释我从女性主义影视批评中看到的对细读的回避。理查德·约翰逊在1987年发表了一篇很有影响的论文——《到底什么是文化研究?》，文中特别指出80年代英国从事文化研究的那些人“反对抽象的范畴，害怕形式主义”；他引用罗兰·巴尔特的话以示校正：“少量的形式主义，会使人离开历史，而大量的形式主义，则会让人回到历史”(60)。在约翰逊看来，批评实践就是努力辨识文化过程背后的形式，如果仅仅把这种实践看做“文学”活动，那就有问题了。按照他的文化研究模式，只要破除文本中心，使之成为“研究的一个对象”，文本的形式分析就会具有十分重要的意义。他详细阐述道：

> 不再为“文本”而研究文本，甚至不再为文本或许会产生的社会效应而研究“文本”，而是为文本所实现和能够产生的主体

形式或文化形式而研究文本。文本只是文化研究中的一种手段,严格地说,它也许是可以抽绎出某些形式(譬如叙事、意识形态的问题框架、言说方式、主体位置等等)的原材料。它还可能是某个更大话语领域或比较规律地发生于其他社会空间的形式组合中的一部分,但是依我看,文化研究的终极对象不是文本,而是主体形式在每个循环点上表现的社会形式,包括它们的文本体现。而对文本的纯文学评价距此还有很长的路要走。(62)

至少在约翰逊看来,为了辨别那些产生结构的形式而细读文本,并不与文化研究的大目标相抵触。

即便如此,连续十多年来的英美的文化研究一直集中于大众媒体,表现出对细读的反感,这在女性主义电影理论中尤为明显。电影理论家们往往把文本细读与她们所谓"形式主义"等同起来,认为"形式主义"完全无视政治和意识形态,是以前的一种媒体研究运动,幸好那场运动已经过去了。在女性主义电影理论史上,"形式主义"几乎一成不变地被看做注重文化的批评方法的对立面。最近出版的一部文集《女性主义电影批评的多种声音》没有为形式主义作任何辩护,相反却提供了反对它的各种论点。例如,帕特里斯·佩特罗在最初发表于1990年《电影观察》的一篇文章里提出了电影研究中的"两种历史性":"不妨说差异在于电影程式和体系的形式史与电影接受和观赏的文化史之间。电影形式史的特点是,试图辨别体系约束和类别程式之内的发展,而电影文化史则务求将电影置于更大的文化力量的历史之内,譬如消费者至上观念、审查制度或改革运动。正是由于这些替代选择,女性主义者才毫不奇怪地选择探讨文化历史问题"(1994,66-67)。也是由于这些对立,我们才可能说,详尽的形式分析在女性主义文化研究中并没有发挥本来可以发挥的作用。克里斯汀·格莱蒂尔将电影批评从形式主义向新马克思主义符号学的运动概括为从理论性不足的人文主义向更具有政治责任感和严谨性的理论框架的转移:"要求在评估电影内容之前,必须先仔细考察电影生产的具体过程,尤其是考察电影如何通过叙述、情节以及表演来产生人物。不过,这也意味着对不同意义秩序的考察"(1994,112)。在

实践中，这种注意力的转移意味着不再像以前那样专注于叙事形式的细节，因为意识形态分析的复杂性要求扩展语境并深入进行历史和理论的挖掘。活跃于90年代的女性主义电影理论家们继续与“形式主义”方法保持距离。杰妮特·斯戴格尔警告女性主义电影批评家不要“误将形式特点简化为某种进步的意识形态效果”(1994,201)；简·盖恩斯也发表了相同的看法：“我不会说形式是独立于意识形态的中性之物，但是我想表明，我们过分强调了‘表意实践’的意识形态功能，反而忽略了文本里相互冲突意义的其他意识形态涵义”(1994,185)。90年代女性主义学术的多样化发展是必然出现和富有活力的动向，它进一步把性别、性、性征、种族、民族、弱势者以及年龄包括在考虑范围之内——新马克思主义视角还自动地把社会阶级置于焦点位置，这一切意味着女性主义文化批评家们没有足够的时间和篇幅对文本的形式属性进行细密的分析。

不过即使我们把这部颇为棘手的形式主义分析史看做注重文化的历史分析法的对立物而弃置一边，与形式主义批评相联系的那种“细读”方法仍然给研究大众文化的学者设置了至少两个障碍。一，如果大众文化文本只是昙花一现之物，完全不能与“文学”文本同日而语，那么学者们应该细读哪一种文本？譬如在读解肥皂剧中的一个场景时，批评家不能假定观众一定熟悉那个具体文本，甚至不能假定观众只要想核对自己的阅读印象，就可以随时恢复那个文本。从这一点看，对大众文化进行细密的形式分析必然不同于女性主义叙事学家做过的工作，她们一般都假定读者了解自己的文本，即使那些文本不是严格意义上的经典作品。批评家必须对分析对象作出更为详细的描述，同时坚决不去做情节概括之类的事情——没人需要或想知道那种东西。而且严格审视之下的细节不同于传统的细读之下的细节。女性主义叙事学家并不想从精心编织的修辞格里搞出内在的悖论和歧义来，她们愿意把一个文化个案放在更宽广的语境里，仔细阅读，找出它为各类读者携载的多项意义。

经典性(canonicity)问题是细读通俗文本时遇到的又一个困难，彼得·J. 拉彼诺维奇对此作了清楚的阐述；他指出，“细读”是评价和阐释经典文本的一种手段，它看重按照细读前提条件写出来的文本。

拉彼诺维奇解释说:"流行的东西可能改变,但是我们始终把价值赋予那些符合我们预定的阅读观的作品,而且得到学术界认可的经典最终是那些经得起细读的文本……我们不仅排斥了许多不符合阅读观的作品,更严重的是,我们强行使许多作品符合我们预定的阅读观"(1988,219)。简·汤普金斯在《感觉的设计》一书中表达了非常相似的看法。一个"细读的"通俗文本——某种高度程式化的东西,譬如侦探小说或电视肥皂剧——只能以很糟糕的形式结束。建立在经典作品基础上的方法当然会巩固经典作品的地位。但是我已经说过,我所提倡的女性主义叙事学的细读不是为了评价甚或阐释文本而细读(那是经典作品的细读法所追求的目的),而是为了描述文本对各类读者的形式作用。作为一个女性主义叙事学者,我不是在文本之内探求意义,而是在它们与读者和观看者的互动中或对读者和观看者采取的行动中探求意义。

对于文化研究而言,这肯定不算新东西。I. Q. 亨特和海蒂·凯依最近指出:"当前最活跃的研究是认真对待受众及其快感。不要责备他们的趣味不高,不用担忧大众文化的影响,应该探究真正的、难以控制的、处于社会之中的读者和观众用文本做什么。受众不再被视为被动的消费者,而是大众文化的积极生产者"(1997,1)。然而,文化研究批评家们在研究"受众"本身时,还是面临着方法论的难题。如果想知道"真正的、难以控制的、处于社会之中的读者和观众用文本做什么",我们也许就要借用社会科学的调查方法和族群学的方法,或借用行为科学的某些工具,或运用精神分析学的预制欲望模式。然而在不用某种形式的"细读"的情况下使用这些方法和工具,就会忽略通俗文本的形式属性和运作在我们研究受众反应结构时所起的作用。

我提倡"细读",并不是为了召回以前的新批评方法,以消除歧义和矛盾,使某个(伟大)文本的意义统一起来。我谈的是对形式的仔细分析,这是关于大众文化的文本如何传送意义而不是表达什么意义的符号学。在研究电影戏剧,尤其是研究电视戏剧时,读者反应理论和符号学有时结合形成一种与叙事学非常相似的方法。近来,女性主义在电视形式研究方面推出了一批力作,譬如简·弗依尔的《看

穿八十年代》(1995)，林纳·乔里奇的《重看接受：电视、性别和后现代文化》(1996)以及劳拉·斯戴姆培尔·玛姆福特《午后的爱情与意识形态：肥皂剧、女性及电视剧种》(1995)，已经对叙事的形式运作如何将意义赋予电视提出了假设。迄今为止，这方面最引人注目、最有创新意义的成果仍然是罗伯特·C. 艾伦出版于1985年的专著《说起肥皂剧》中的一章：《以读者为取向的肥皂剧诗学》。艾伦非常注意倾听女性主义所关心的问题，他在从事肥皂剧形式叙事学研究时，还探讨了有关肥皂剧的体系化生产和实际接受情况的历史细节，结合文化视角，将肥皂剧当做"商品和商品化力量"来研究：任何人都不可能把肥皂剧结构的形式分析视为脱离历史和意识形态语境的东西而不予理睬。正是通过那种形式分析，艾伦看出了肥皂剧里"语段"与"范式"的叙事结构的区别，并解释说，只有"经验丰富的观众"才能越过事件的语段串(典型的肥皂剧故事线索是很短的，由一堆看似偶然但有松散联系的事件和巧合构成)，从长时间的情节经常重复的某些主旨中读出范式的意味。艾伦列举了"各种肥皂剧代码"，把"文体代码"、"体裁代码"、"文本代码"、"文本间代码"以及"意识形态代码"看做肥皂剧的长期观众为了理解文本而读解的符号。艾伦继续按照叙事学精神，大笔书写他的诗学，用1980年代早期人们似乎都知道的某些肥皂剧的情节予以大致说明。他确实没有对自己引用的文本进行细读式分析，但是可以说他做的是女性主义叙事学的工作，因为他非常认真地把"女性读者"设定为肥皂剧文本的理想接受者。按照艾伦的说法，"《航标灯》的理想读者是工人阶级妇女，而不是男性的文学批评家"(83)。

艾伦像十年前的女性主义叙事学家们一样，把性别看做文本之前已经存在的一个范畴或影响文本的生产和接受的一种实体。艾伦赞同塔妮亚·莫德莱斯基和埃伦·赛特的早期观点，肯定"女性读者"(他视之为肥皂剧的典型的和理想的受众)与文本的总体关系也许不同于已经确立的男性批评家与文本的关系。艾伦解释说："肥皂剧从未成为一个明确的美学对象，这在某种程度上是因为大部分男人不知道切入这一对象的美学角度。过去十年来的女性主义批评使'主流'小说和电影的叙事策略和重要的文体特征更有可能承载性的意

义，更有可能将男性读者或观众'写入'文本。这并不是说女性读者不会欣赏这类文本，而是说她的反应受到她与文本的隐含读者的差异的中介。如果确实如此，那么特别赋予这类作品的价值似乎也承载了性的意义"(93)。艾伦认为，肥皂剧"总体上代表着叙事审美快感的一种替代基础——与简单性、目的性和行动性相比，更看重复杂性、重复性和言语性"(95)。按照艾伦的想像，读者可以把那个替代的审美者视为女性，即某个实际据有女人身体的人；他把妇女的"性别"看做预定的范畴。

在艾伦写那本专著时，女性主义叙事学也处于把性别看做"既有范畴"的阶段，把注意力放在女性作家和女性读者身上。凯西·梅齐主编的一本当代文集《歧义的话语：女性主义叙事学与英国妇女作家》就充分表现了同样的看法，认为研究性别的文章必须与妇女的创作联系起来——或者像艾伦的专著所表明的那样，必须与妇女的阅读联系起来。后来的女性主义叙事学没有把作者或读者的"性"视为问题的焦点(因为那样做就会对"一个女人"的行为、思想和情感作出一些公式化和本质化的假设)，并不认为读者的性与其性别之间存在着直接对应的关系；90年代的女性主义叙事学必须意识到，关于一个主体的性、性别和性征之间的必然联系的假设是有缺陷的，苏珊·兰瑟关于温特森的论文《奇怪的叙事学》(1996)就反映了这样的意识。再用罗宾逊的话来说，新女性主义叙事学的目标是研究"性别如何通过叙事过程产生出来，而不是先于这个过程的性别"。我相信女性主义叙事学的巨大力量就在于它能够通过细读找出性别与叙事关系的理论依据。要消除女性主义文化研究对"形式主义"的偏见，要细读通俗文本的叙事成分，要理解大众文化的叙事形式如何产生性别(而不是反映或再现性别)，就必须把女性主义叙事学与文化研究的方法论结合为一种新的具有潜在活力的形式。

我本人现在要说的是，"读者和观众用文本做的事情"之一是将它们当做一种锻炼作为性别构成成分的情感肌肉的练习器材。按照90年代后结构主义女性主义的精神，我不把性别看做男女身体的一种本质属性，而是看做与特定的男性文化观念和女性文化观念相联系的一整套姿态、体态、立场、变形和情感。可以把大众文化文本理

解为特定爱好者生产和复制情感模式的技术，这种在一定程度上构成女性和男性观念的情感模式是大致可以预想得到的。肥皂剧也许是大众文化中最为性别化的体裁，它通过“情感的”女性化的节奏，使观众一天一天、经年累月地热衷于做一个肥皂剧爱好者。为了更具体地说明当代美国主流文化中女性化的“感觉”，我想以女性主义叙事学为工具，对哥伦比亚广播公司（CBS）播放的一部典型的电视连续剧《旋转的世界》中的个别情节进行“细读”分析。对跨越40多年的“前期故事”的阅读表明，一个场景里包含的意义比没有看过开头的读者所能看到的意义更多，但与细读的更大目标相比，那个场景本身的意义是次要的，这个更大的目的就是：揭示究竟是哪些形式因素标志着该场景含有性别文化形式。我说到的“读者”不是“女性”读者，而是“女性化的”读者，一个不停地观看肥皂剧从而强化了女性情感的男人或女人。

为了把本人的目的说清楚，我想对1997年8月6日播出的《旋转的世界》第32集进行女性主义叙事学的（与形式主义或新批评相对立的）细读分析。我选择星期三情节里的那个结尾的场景，绝不是随意的，我想详细剖析将整个肥皂剧情节内部的各种头绪前后统合起来的一个场景，它肯定是很特殊的一场。在这部连续播放了42年的肥皂剧里，该场景无疑具有“典型性”。我的读解受到艾伦提出的肥皂剧的五个“代码”范畴的启发，但是我会使他本来已经相当精细的肥皂剧诗学的叙事学更加复杂化，插人我的分析之中的性别不是一种既有范畴（观众是男性还是女性?），而是一种文本过程或效应（场景情节如何赋予受众某种女性化的情感结构?）。我在思考一个肥皂剧场景产生意义的方式时，只能以各种观众读解该场景时可能获得的信息为依据。该场景的观众对前期故事的了解程度决定了他所获再现内容或意义的多少。对于从开头看起并对剧情已经有所了解的观众来说，这一场景包含着复杂的叙事信息，不过更重要的是，它还会激起强烈的情感反应。我是说，那种反应在观众生活里长年累月地不断重复，在很大程度上构成了该文化的“女性”范畴。

这一集只有30分钟时间，如果一个从未看过《旋转的世界》的有文化的肥皂剧观众（即了解日间肥皂剧这一体裁的文体和体裁代码

的读者)在这30分钟里把频道转到CBS,将会拾到这样一些信息：一个男人和一个女人,都年近三十(女子留短发,男子留长发;女子穿无袖短裙碎花黑绸衣服,男子穿开领短袖黑色衬衣和黑色牛仔裤;女子身材娇小,四肢匀称,男子体格魁梧,二头肌发达),一起站在装饰着白色花束和点燃小蜡烛的教堂前面,显然是准备举行婚礼。一个身披白色法衣的牧师面对新人,年轻男子说:“神父,这不是举行婚礼。不是……不是我和利丽的婚礼。”牧师说:“但是你当时叫我来时说得那么肯定,达米恩,出了什么事?”达米恩回答道:“利丽要和另一个人结婚,她——真的属于那个男人。他叫赫尔登·斯奈德。”利丽抚摸着达米恩的脸,动情地哽咽着说:“谢谢。”镜头抬高,突出了好像站在教堂入口处的利丽和达米恩,牧师从他们前面的中心位置淡出。利丽的手从达米恩的脸上放下,他们互相抚摸对方的手,注视对方,表达着她的感激和他的善意。音乐响起,弦管轻柔,表示安然和好。

镜头跟前的画面里进入一个男人的部分背影,顺着他的肘部和他的视线,我们看到教堂前面的那对新人。体裁代码立即告诉观众这个人就是“赫尔登·斯奈德”,而且表明他误解了教堂前面发生的事情。铜钹敲响,电子震音表示强烈的情感。镜头移向赫尔登,他站在门道里,他的身后出现了一个年轻女人的身影。画面显示出赫尔登震惊的表情,然后又推到利丽和达米恩似乎站在供坛前的戏剧性特写镜头,利丽再抚达米恩的脸,然后又是赫尔登的反应。文体代码要求镜头录入关键人物对惊人情境(尤其是类似该场景的发生于情节结尾的情境)的反应;一般来说,这种反应的含义是复杂的(人物感到震惊,但是并没有表现震惊之后的行动——在通常情况下,观众只能等到下一集,才能知道这种反应之后的行动)。而这个显示反应的镜头却与那种一般程式有所区别,赫尔登惊得喘不过气来,抬起手挡在嘴前,这是情节剧中表示惊骇之情的一个经典姿势。

有文化的肥皂剧观众在30分钟时间里可以拣到这些东西。地道的形式主义细读方法还可以做得更精细一些,对我粗略描述过的意义进行逐个画面的细读核实。这种细读的效果是通过将文本陌生化而得到的。要这样做,批评家就必须使文本尽量远离语境,视之为一个分离的人工制品。我使用的女性主义叙事学的细读法是沿着与

形式主义的细读法相反的方向进行的，它从具体场景读取的意义并非内在于作品细节，而是存在于它的接受语境。如果说我粗略描述的那些意义只是30分钟时间里看了《旋转的世界》的观众所遇到的东西，那么已经看了三天、三周、三年，乃至十三年或三十年的观众会得到什么意义呢？由于读者所能利用的前期故事量（即艾伦所说的"文本间代码"）和他从专门杂志以及网上得到的信息量的不同，特定场景的意义及其情感共鸣变得更加复杂。

从这些不同的读者语境看，便有了女性主义叙事学的几种"细读"情形（与形式主义细读法的性质不同）。一个只看了三天《旋转的世界》的观众知道达米恩和利丽刚刚经历了一场情感戏，他泪雨滂沱地乞求她离开赫尔登，恢复他们的婚姻。在这三集里，他的乞求换来的是利丽说她"受到了伤害和惊吓"：其中包括他拽住她的胳膊，不让她从教堂的钟楼里跑出去。他承认对她撒了谎，让她误以为在钟楼里能见到赫尔登，从而把她弄到那里而。受到惊吓的利丽感到非常不快，坚决认为达米恩所表现的不是对她的爱情，而是控制她的欲望。如果放在这些情感戏的语境里，后来的教堂场景就有一种特殊的得到解脱的回音，利丽似乎摆脱了达米恩情感统治的威胁。

看了三天的观众还会知道赫尔登一直在发疯似地寻找利丽（因为他原计划这天晚上和她私奔），并且知道赫尔登身后门道里的那个年轻女人是莫丽，她一直说她相信利丽忠实于赫尔登，同时她暗示赫尔登，让他相信利丽想与达米恩重修旧好。而已经看过三周的观众则非常了解莫丽的角色：她是赫尔登以前的女友，而且十二年前为他生了一个孩子，但是她不让奥克戴尔的人们知道她怀了孕，永远不让赫尔登知道他是孩子的父亲。莫丽一直想找到交给别人收养的孩子，而且她对赫尔登的感情也从未结束。至于赫尔登，他一直因为利丽在达米恩与他之间进行选择而感到痛苦，但是仍然和莫丽一起寻找他们的孩子。在这三周时间里，达米恩真的是死而复生，人们都以为他在一年半前的一次飞机失事时遇难了，但是他大难不死，现在又回到了人们的记忆里。达米恩回到奥克戴尔看他妻子利丽和他们的小儿子，见到他们后，他强烈地渴望与他们团圆，尽管他不在期间，利丽投入了赫尔登的怀抱。莫丽和达米恩合谋在这关键的一天将利丽

和赫尔登分开,而赫尔登也计划在这一天与利丽私奔。连续看了三周的观众看到了利丽与达米恩之间的许多浪漫戏,利丽很难抵挡达米恩的吸引力;当利丽反复向赫尔登保证说她想与他在一起时,观众会觉得她言不由衷,她对达米恩做的事与她对赫尔登说的话是矛盾的。观众或许会觉得赫尔登对利丽的欲望是个错误,希望莫丽和达米恩心想事成。对于这个观众来说,赫尔登不该对达米恩与利丽似乎重新结合的婚礼感到惊恐,他应该"克服"那个失误,应该回到莫丽身边,不要自寻烦恼。

然而已经看了三年的观众将会对这些情况作出不同的读解。首先,三年以前,还没有莫丽这个人物,她是最近才进入这个漫长情节的。这个观众看过达米恩与利丽的婚姻生活,还知道达米恩的粗暴行为和利丽对他的一再宽宥,看了三年的观众还知道利丽对达米恩"遇难"极为悲恸;她曾经因为替达米恩的"死难"复仇而遭受磨难(以谋杀罪关进监狱),赫尔登在她的案件获得胜诉的过程中起了积极的作用。观众也知道利丽在与达米恩结婚后与赫尔登发生过关系(就在她与达米恩现在争论的钟楼里),在与赫尔登一起落入恐怖分子之手后,曾经计划离开达米恩,与赫尔登一起生活。英勇解救他们的达米恩遭到恐怖分子枪击之后,利丽彻底放弃了她的计划,出于负罪感而继续做达米恩的妻子,悉心照料受伤的达米恩。在这个观众看来,利丽顺从达米恩的欲望,符合她自找苦吃的一贯做法。他理解赫尔登在教堂前面那个戏剧性场面的惊讶:在达米恩与赫尔登之间,利丽以前确实选择了前者,观众相信自己看到了历史的重演。

《旋转的世界》的长期观众,譬如一直看了三十年的人,知道利丽与赫尔登的整个爱情故事可以上溯到"真实时间"里的 80 年代初(在这些场景发生时的 1997 年的"11 年前")。利丽与赫尔登早在少年时就相识了,此后便开始了他们的激情浪漫史。他们结过婚,后来与别人结婚。他们曾经阴差阳错地分离(赫尔登和达米恩都是被这种惯用的肥皂剧纠葛从利丽身边分开的)或由于个人的决定而离开对方(在大部分情况下,是由于演员有别的任务而暂时离开这部肥皂剧)。在过去的十五年里,他们轮流追求对方的爱。除了扮演 90 年代初的利丽的演员换人外,主要角色的演员一直没有变,观众对利

丽、赫尔登和达米恩有了很深的感情。在网上进行的关于《旋转的世界》的讨论表明,连续看了三年、十三年以至三十年的观众,许多人都更喜欢达米恩,其他人则觉得赫尔登更吸引人(他们在他十五岁时就认识他了);许多人喜欢利丽,她从很小的时候起就时常出现在剧中了,而其他人则觉得这个人物娇气烦人。对利丽和达米恩在教堂前面的一场戏,不会有一种共同接受的读解,即使对前期故事的观看量相同的观众,也会对这些人物及其过去和未来有不同的感受和读解。

从我来说,我对这三个人物都很喜欢,我也喜欢营造这一情境的体裁程式,包括死里逃生的保劳·萨根迪,即达米恩(他有一段时间离开该剧,想成为一名电影明星);利丽竟然有了两个丈夫,是因为他们阴差阳错的消失打断了婚姻;玛撒·贝纳饰演的利丽是一个平凡而勇敢的年轻女人,她能使两个英俊男子对她的激情始终不减。我对这部每天播放的连续剧的一些细节非常熟悉,譬如约恩·亨斯利即赫尔登在说话时双手的动作和休息时抱着胳膊的样子,萨根迪读英文时的意大利口音,演员贝纳频繁地双目圆睁的样子,很像从前无声电影里的女主角。这一切以及它们激起的情感反应都具有程式性、公式性和可预见性,构成观赏快感的来源。这部肥皂剧(或者说该剧的这个情节分枝所在的更大语境)我已连续观看了四十多年,从知道看电视时起,就开始看这个肥皂剧;我不太关心故事最后到底如何,倒是很想让它一直拍下去。当然,我的这种感觉也属于许多肥皂剧评论家注意到的那种现象:喜欢系列故事的人对故事的无限开放性比对故事的结局或结束更感兴趣;高潮和结局并不是目标(而在典型的男性叙事模式里,高潮和结局就是目标,彼得·布鲁克斯的《读出情节》[1984]就提到了这种模式),肥皂剧的长期观众随着多条故事线索的延续,经历着一个接一个的高潮,永远推延着故事的最后结束。把这种叙事接受模式与所谓的女性性征联系起来,实在是太无新意了。作为一个女性主义叙事学家,我要说这种快感的女性化涵义并非女性身体或女人的性体验的固有特性,肥皂剧本身是系列故事这种文化形式中的一个类别,它将这种快感模式转化为女性化主体的结构,并且通过经年累月的观看活动得到不断巩固。

因此,本文演示的女性主义叙事学的细读法不是通过审查文本

语境之外的形式属性,阐明某个肥皂剧的既定意义,而是要理解大众文化文本由于读者接受语境的不同而具有各种矛盾复杂的意义。借助于族群学来研究个体读者们对某个场景的反应,固然可以提供一些非常重要的信息,但这只是问题的一部分。在我看来,最重要的不是某个场景对于某个读者或读者阶层的意义或价值,而是该场景进入了肥皂剧所建立的更大的情感语境之中。无论一个观众是否同情赫尔登、达米恩、利丽、莫丽等人物,只要他每天都去感受这个文本,那么该文本的复杂性终究会在他身上唤起某些情感。我在其他场合曾经说过,肥皂剧形式建立了一种"波浪型"的情感结构,情感逐步走向高潮,但高潮并不是结束,回头浪式的反应把故事继续往前推进。[④]这个波浪型很像我前面谈过的那些关于女性性征的公式化概念,它为经常观看肥皂剧的人——女人或男人——建立一种女性化的情感结构。肥皂剧是被泰瑞莎·德劳瑞蒂称为"性别技术"的那些文化形式之一,这种技术不仅再现,而且生产和复制与该文化里的女性和男性概念相联系的情感结构。

我在本文开头说过,女性主义叙事学的目标之一是"搞乱"结构主义的那些整饬匀称的二元对立系统。我觉得自己的论点也有些凌乱,我并没有提出一个可以用来分析和阐述肥皂剧文本的整饬匀称的系统。如果说我对企求二元结构的那种齐整匀称性有一种歉疚感,那么我也感觉到把事情弄得凌乱无序也是一种罪过;我很歉疚地想从观赏《旋转的世界》中得到"单纯的快感",我又很歉疚地用这样的文章使观赏经验变得复杂化,这二者是互相矛盾的。这些相互冲突的快感是世纪之交学术界的女性主义者的体验;这些快感并非绝对,但是绝对可以增加被我们视为文化形式的叙事的复杂性。

注释:

① 总的来说,女性主义批评与叙事学的表面冲突给女性主义者造成的麻烦并不像给结构主义叙事学的中坚人物造成的麻烦那样大。参见 Nilli Diengott 对 Lanser 的尖刻批判和 Lanser 在 *Style* 上作出的回应。

② 转引自 Mezei (1996, 4)。

③ 关于这方面的例子,参见 Genette 的 *Narrative Discourse: An Essay in Method* 里对普鲁斯特的《追忆似水年华》的精彩注解或 Prince 的 "*Introduction to the Study of the Nar-*

rative"(1980b)对叙述者语言的充满智慧的丰富读解。

④ 参见 *Genders* 中的一篇论文，该论文也是我继续探讨性别与大众文化形式的一部专著中的一章。

参考文献

Adams, Robert M. "Theories of Actuality." In *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, edited by Michael J. Loux, 190–209. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

Albers, Josef. *Interaction of Color*. New Haven: Yale University Press, 1963.

Alexander, H. G., editor. *The Leibniz-Clarke Correspondence*. Manchester: University of Manchester Press, 1956.

Allen, Robert C. *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1985.

Allén, Sture, editor. *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*. Berlin: de Gruyter, 1989.

Allende, Isabel. *Eva Luna*. New York: Bantam Books, 1989.

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*, translated by Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971.

Altmann, Gerry T., Alan Garnham, and Yvette Dennis. "Avoiding the Garden Path: Eye Movements in Context." *Journal of Memory and Language* 31 (1992): 685–712.

Anderson, Perry. "On Emplotment: Two Kinds of Ruin." In *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, edited by Saul Friedlander, 54–65. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Andringa, Els, and Sara Davis. "Literary Narrative and Mental Representation or How Readers Deal with 'A Rose for Emily.'" In *Naturalist Text Comprehension*, edited by Hesse van Oostendorp and Ralf A. Zwaan, 247–68. Norwood, NJ: Ablex, 1994.

Antrim, Donald. *The Hundred Brothers*. New York: Crown, 1997.

Auden, W. H. "In Time of War: A Sonnet Sequence with a Verse Commentary." In *The Collected Poetry of W. H. Auden*, 317–47. New York: Random House, 1945.

Aristotle. *Poetics*. In *Critical Theory since Plato*, edited by Hazard Adams, 47–66. New York: Harcourt Brace, 1971.

Augustine. *The Confessions of St. Augustine*, translated by John K. Ryan. Garden City, NY: Doubleday, 1960.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

———. *How to Do Things with Words*. New York: Oxford University Press, 1965.

———. "Performative-Constative." In *The Philosophy of Language*, edited by John R. Searle, 13–22. Oxford: Oxford University Press, 1971.

Bakhtin, M. M. "Author and Hero in Aesthetic Activity." In *Art and Answerability*:

Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin, edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, 4–256. Austin: University of Texas Press, 1990.

———. *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981a.

———. "Discourse in the Novel." In *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, 259–422. Austin: University of Texas Press, 1981b.

———. "Epic and Novel." In *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, 3–40. Austin: University of Texas Press, 1981c.

———. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics." In *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, 84–258. Austin: University of Texas Press, 1981d.

———. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Bal, Mieke. *Femmes imaginaires: L'ancien testament au risque d'une narratologie critique*. Paris: Nizet, 1986.

———. *Lethal Love: Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

———. "Notes on Narrative Embedding." *Poetics Today* 2 (1981): 41–59.

———. "The Point of Narratology." *Poetics Today* 11 (1990): 727–53.

Balzac, Honoré de. *Sarrasine*. In Roland Barthes, *S/Z: An Essay*, translated by Richard Miller, 221–54. New York: Hill and Wang, 1974.

Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

Baron, Salo W. *The Contemporary Relevance of History: A Study in Approaches and Methods*. New York: Columbia University Press, 1986.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image Music Text*, edited and translated by Stephen Heath, 142–48. New York: Hill and Wang, 1977a.

———. "The Discourse of History." In *Comparative Criticism: A Yearbook*, vol. 3, edited by E. S. Shaffer, translated by Stephen Bann, 7–20. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

———. "From Work to Text." In *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, edited by Josue V. Harari, 73–81. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

———. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." In *Image Music Text*, edited and translated by Stephen Heath, 79–124. New York: Hill and Wang, 1977b.

im historischen Wissen." In *Historische Objektivität: Aufsätze zur Geschichtstheorie*, edited by Jörn Rüsen, 48–67. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1975.

Beach, Joseph Warren. *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*. New Haven: Yale University Press, 1932.

Beidler, Peter G. "A Critical History of *The Turn of the Screw*." In Henry James, *The Turn*

of the Screw, edited by Peter G. Beidler, 127–51. Boston: St. Martin's Press, 1995.

Bell, Allan. "Language Style as Audience Design." *Language in Society* 13 (1984): 145–204.

Bell, John S. "Six Possible Worlds of Quantum Mechanics." In *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, edited by Sture Allén, 359–73. Berlin: de Gruyter, 1989.

Berkhofer, Robert F., Jr. *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse.* Cambridge: Belknap Press, 1995.

Bever, Thomas G. "The Cognitive Basis for Linguistic Structures." In *Cognition and the Development of Language*, edited by John R. Hayes, 279–361. London: Wiley, 1970.

Booth, Wayne C. *The Company We Keep.* Berkeley: University of California Press, 1988.

———. *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press, 1983 (originally published 1961).

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 4th edition. New York: McGraw-Hill, Inc., 1993.

Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, Author of the *Quixote*." In *Labyinthes Selected Stories and Other Writings*, translated by James E. Irby, 36–44. New York: New Directions, 1964.

Bower, Bruce. "All that Jazz." *The New Criterion* 10 (1992): 10–17.

Bradley, Raymond, and Norman Swartz. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy.* Oxford: Blackwell, 1979.

Brainerd, Barron. *Introduction to the Mathematics of Language Study.* New York: Elsevier, 1971.

Brand, Stewart. *How Buildings Learn.* New York: Penguin, 1994.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film.* London: Routledge, 1992.

———. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton, 1984.

Bremond, Claude. *Logique du récit.* Paris: Seuil, 1973.

———. "Le message narratif." *Communications* 4 (1964): 4–32.

Brooke-Rose, Christine. *Amalgamemnon.* Manchester: Carcanet Press, 1984.

———. "The Surface Structures in *The Turn of the Screw*." In *Rhetoric of the Unreal*, 188–229. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* New York: Random House, 1984.

Brown, Gillian, and George Yule. *Discourse Analysis.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Brown, Penelope, and Stephen Levinson. *Politeness Universals in Language Use.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Bruner, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds.* Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Burke, Peter. "History of Events and the Revival of Narrative." In *New Perspectives on Historical Writing*, edited by Peter Burke, 233–48. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

Burke, Sean. *The Death and Return of the Author.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.

Butor, Michel. *La modification.* Paris: Les Editions de minuit, 1957.

Bybee, Joan, Revere Perkins, and William Pagliuca, editors. *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect, and Modality in the Languages of the World.* Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Bybee, Joan, and Suzanne Fleischman, editors. *Modality in Grammar and Discourse.* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Calvino, Italo. *If on a winter's night a traveler*, translated by William Weaver. San Diego: Harcourt, Brace and Co., 1981.

Capra, Fritjof. *The Tao of Physics.* Berkeley: Shambala, 1975.

Carr, David. *Time, Narrative and History.* Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Carr, Edward Hallett. *What Is History?*, 2nd edition. London: Penguin, 1990.

Carson, Diane, Linda Dittmar, and Janice R. Welsch, editors. *Multiple Voices in Feminist Film Criticism.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Chadwick-Joshua, Jocelyn. "Metonymy and Synecdoche: The Rhetoric of the City in Toni Morrison's *Jazz*." In *The City in African American Literature*, edited by Hakutani-Yoshinobu and Robert Butler, 168–80. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1995.

Chafe, Wallace. *Discourse, Consciousness and Time.* Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Chafe, Wallace, and Johanna Nichols, editors. *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology.* Norwood, NJ: Ablex, 1986.

Chambers, Jack K. *Sociolinguistic Theory.* Oxford: Basil Blackwell, 1995.

Chambers, Ross. "*Sarrasine* and the Impact of Art." *French Forum* 5 (1980): 218–38.

Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell University Press, 1990.

———. "Narratological Empowerment." *Narrative* 1 (1993): 59–65.

———. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell University Press, 1978.

———. "The Structure of Narrative Transmission." In *Style and Structure in Narrative: Essays in the New Stylistics*, edited by Roger Fowler, 213–57. Oxford: Blackwell, 1975.

Chisholm, Roderick M. *The First Person: An Essay on Reference and Intentionality.* Brighton: Harvester Press, 1981.

Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax.* Cambridge: MIT Press, 1965.

———. *Knowledge of Language, Its Nature, Origin, and Use.* New York: Praeger, 1986.

Chung, Sandra, and Alan Timberlake. "Tense, Aspect, and Mood." In *Language Typology and Syntactic Description, 2: Grammatical Categories and the Lexicon*, edited by Timothy Shopen, 202–258. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Clark, Katerina, and Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Clifton, Charles, Jr., and Fernanda Ferreira. "Ambiguity in Context." *Language and Cognitive Processes* 4 (1989): 77–103.

Coates, Paul. "The Sense of an Ending: Reflections on Kieslowski's Trilogy." *Film Quarterly* 50 (Winter 1996–1997): 19–26.

Coetzee, J. M. *From the Heart of the Country*. New York: Harper and Row, 1976.

Cohn, Dorrit. "The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*." *Poetics Today* 2 (1981): 157–82.

———. "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases." *Journal of Narrative Technique* 19 (1989): 3–24.

———. "Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective." *Poetics Today* 11 (1990): 775–804.

Collier, Gordon. *The Rocks and Sticks of Words: Style, Discourse and Narrative Structure in the Fiction of Patrick White*. Amsterdam: Rodopi, 1992.

Collingwood, Robin George. *The Idea of History*, edited by Jan van der Dussen. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Colomb, Gregory G., and Mark Turner. "Computers, Literary Theory, and Theory of Meaning." In *The Future of Literary Theory*, edited by Ralph Cohen, 386–410. London: Routledge, 1989.

Cook, Guy. *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Coover, Robert. "The Magic Poker." In *Pricksongs and Descants*, 20–45. New York: New American Library, 1969.

Cortazzi, Martin. *Narrative Analysis*. London: Falmer Press, 1993.

Coste, Didier. *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Cresswell, M. J. *Semantical Essays: Possible Worlds and Their Rivals*. Dordrecht: Kluwer, 1988.

Crittenden, Charles. *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Crystal, David. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Culioli, Antoine. "Valeurs modales et opérations énonciatives." *Le français moderne* 46 (1978): 300–317.

Culler, Jonathan. "Reading as a Woman." In *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, 43–64. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

———. "Story and Discourse in the Analysis of Narrative." In *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, 169–87. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

———. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975.

Dahl, Osten. *Tense and Aspect Systems*. Oxford: Basil Blackwell, 1985.

Dällenbach, Lucien. "Reading as Suture (Problems of Reception of the Fragmentary Text: Balzac and Claude Simon)." *Style* 18 (1984): 196–206.

Danto, Arthur C. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press, 1985.

Darwin, Charles. *The Origin of Species: A Facsimile of the First Edition*. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

———. *The Voyage of the Beagle*, edited by Janet Browne and Michael Neve. London: Penguin, 1989.

Davis, Natalie Zemon. *Fiction in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth-Century France*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

———. *The Return of Martin Guerre*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

De Beaugrande, Robert. *Text, Discourse, and Process*. Norwood, NJ: Ablex, 1981.

De Bono, Edward. *Lateral Thinking for Management: A Handbook*. Harmondsworth: Penguin, 1983.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Demandt, Alexander. *History That Never Happened*, translated by Colin D. Thomson. Jefferson, NC: McFarland, 1993.

Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, translated by David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

———. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." In *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, edited by Richard Macksey and Eugenio Donato, 247–72. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.

Diengott, Nilli. "Narratology and Feminism." *Style* 22 (1988): 42–51.

Dijk, Teun A. van. *News as Discourse*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1988.

Dinesen, Isak (Karen Blixen). "The Supper at Elsinore." In *Seven Gothic Tales*, 217–70. New York: Vintage Books, 1972.

Dixon, Peter, and Marisa Bortolussi. "Prolegomena for a Science of Psychonarratology." Manuscript under review.

Doležel, Lubomír. "Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference." *Style* 29 (1995): 201–14.

———. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

———. *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.

———. "Possible Worlds and Literary Fictions." In *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, edited by Sture Allén, 221–42. Berlin: de Gruyter, 1989.

———. "A Short Note on a Long Subject: Literary Style." In *Voz'mi na radost': To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier*, edited by B. J. Amsenga, J. Pama, and W. G. Weststeijn, 1–7. Amsterdam: Slavic Seminar, 1980.

Dosse, François. *History of Structuralism, Vol. 1: The Rising Sign, 1945–1966* translated by Deborah Glassman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Dostoevsky, Fyodor. *The Idiot,* translated by Constance Garnett. New York: Modern Library, 1962.

———. *The Notebooks for "The Idiot,"* edited by Edward Wasiolek, translated by Katharine Strelsky. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

———. *Notes from Underground and the Grand Inquisitor,* translated by Ralph E. Matlaw. New York: Dutton, 1960.

———. *A Writer's Diary,* vol. 1, translated by Kenneth Lantz. Evanston: Northwestern University Press, 1994.

Duchan, Judith F., Gail A. Bruder, and Lynne E. Hewitt, editors. *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective.* Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1995.

DuPlessis, Rachel Blau. *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers.* Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Duras, Marguerite. *La maladie de la mort.* Paris: Les Editions de Minuit, 1982.

Eco, Umberto. "Possible Worlds and Text Pragmatics: 'Un Drame bien parisien.'" In *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts,* 200–260. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

———. "Report on Session 3: Literature and Arts." In *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65,* edited by Sture Allén, 343–55. Berlin: de Gruyter, 1989a.

———. *Six Walks in the Fictional Woods.* Cambridge: Harvard University Press, 1994.

———. "Small Worlds." *VS. Versus* 52/53 (1989b): 53–70.

Edmiston, William F. *Hindsight and Insight: Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels.* University Park: Pennsylvania State University Press, 1991.

Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory.* Cleveland: Meridian, 1957.

Ellis, James. "The Allusions in 'The Secret Life of Walter Mitty.'" *English Journal* 54 (1965): 310–13.

Emmott, Catherine. "Frames of Reference: Contextual Monitoring and the Interpretation of Narrative Discourse." In *Advances in Written Text Analysis,* edited by Malcolm Coulthard, 157–66. London: Routledge, 1994.

———. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective.* Oxford: Oxford University Press, 1997.

Fauconnier, Gilles. *Mappings in Thought and Language.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Feher, Michel, with Ramona Naddoff and Nadia Tazia, editors. *Zone: Fragments for a History of the Human Body, 1, 2, and 3.* New York: Urzone, 1989.

Fehn, Ann, Ingeborg Hoesterey, and Maria Tatar, editors. *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology.* Princeton: Princeton University Press, 1992.

Fergusson, Niall, editor. *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals.* London: Picador, 1997.

Feuer, Jane. *Seeing through the Eighties: Television and Reaganism.* Durham and Lon-

don: Duke University Press, 1995.

Feynman, Richard P. *The Character of Physical Law.* London: Penguin, 1992.

Firbas, Jan. "On Defining the Theme in Functional Sentence Analysis." *Travaux linguistiques de Prague* 1 (1964): 267-80.

Fish, Stanley. *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies.* Oxford: Oxford University Press, 1989.

———. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities.* Cambridge: Harvard University Press, 1980.

———. "Transmuting the Lump: Paradise Lost, 1942-82." *In Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies,* edited by Gary Saul Morson, 33-56. Stanford: Stanford University Press, 1986.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary,* translated by Geoffrey Wall. London: Penguin Books, 1992.

Fleischman, Suzanne. *The Future in Thought and Language.* Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

———. *Tense and Narrativity.* Austin: University of Texas Press, 1990.

Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction.* London and New York: Routledge, 1993.

———. "Linguistics and Literature: Prospects and Horizons in the Study of Prose." *Journal of Pragmatics* 26 (1996a): 583-611.

———. "Narratology in Context." *Poetics Today* 14 (1993): 729-61.

———. *Towards a 'Natural' Narratology.* London and New York: Routledge, 1996b.

Fludernik, Monika, editor. *Second-Person Narrative. Style* 28 (1994) [special issue].

Fodor, Janet Dean, and Atsu Inoue. "The Diagnosis and Cure of Garden Paths." *Journal of Psycholinguistic Research* 23 (1994): 407-34.

Foerster, Heinz von. "Das Konstruieren einer Wirklichkeit." In *Die erfundene Wirklichkeit,* edited by Paul Watzlawick, 39-60. München: Piper, 1990.

Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews,* edited by Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

———. "What Is an Author?" In *The Foucault Reader,* edited by Paul Rabinow, 101-21. New York: Pantheon, 1984.

Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman.* Chicago: Signet Books, 1969.

Frank, Joseph. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871.* Princeton: Princeton: University Press, 1995.

Frawley, William. *Linguistic Semantics.* Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1992.

Frazier, Lyn. *On Comprehending Sentences: Syntactic Parsing Strategies.* Bloomington: Indiana University Linguistics Club, 1979.

Frege, Gottlob. "On Sense and Reference." In *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege,* edited by Peter Geach and Max Black, 56-78. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Freundlieb, Dieter. "Semiotic Idealism." *Poetics Today* 9 (1988): 807-41.

Friedlander, Saul. Introduction to *Probing the Limits of Representation: Nazism and "the*

Final Solution," edited by Saul Friedlander, 1–21. Cambridge: Harvard University Press, 1992a.

Friedlander, Saul, editor. *Probing the Limits of Representation: Nazism and "the Final Solution."* Cambridge: Harvard University Press, 1992b.

Frye, Northrop. "Towards Defining an Age of Sensibility." In *Eighteenth-Century English Literature: Modern Essays in Criticism*, edited by James L. Clifford, 311–18. New York: Oxford University Press, 1959.

Füger, Wilhelm. "Zur Tiefenstruktur des Narrativen." *Poetica* 5 (1972): 268–92.

Gaines, Jane. "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory." In *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, edited by Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice R. Welsch, 176–90. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Galbraith, Mary. "Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative." In *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, edited by Judith F. Duchan, Gail A. Bruder, and Lynne E. Hewitt, 19–60. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1995.

Gallie, Walter Bryce. *Philosophy and Historical Understanding*. London: Chatto and Windus, 1964.

Garcia Marquez, Gabriel. *One Hundred Years of Solitude*, translated by Gregory Rabassa. New York: Avon Books, 1971.

Gardiner, Michael. *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. London and New York: Routledge, 1992.

Garfield, Jay L., editor. *Modularity in Knowledge Representation and Natural-Language Understanding*. Cambridge: MIT Press, 1987.

Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique: Système du récit*. Paris: Klincksieck, 1988.

Gearhardt, Suzanne. *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

———. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

———. *Narrative Discourse Revisited*, translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

———. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Gerrig, Richard J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Gibson, Andrew. *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

Ginzburg, Carlo. *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

———. *Myths, Emblems, Clues*, translated by John and Anne C. Tedeschi. London: Hutchinson Radius, 1990.

Givón, Talmy. *Syntax*, vol. 1. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1984.

Gledhill, Christine. "Image and Voice: Approaches to Marxist-Feminist Criticism." In *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, edited by Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice R. Welsch, 109–23. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Gleick, James. *Genius: The Life and Science of Richard Feynman*. New York: Pantheon, 1992.

Goffman, Erving. *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

———. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper and Row, 1974.

———. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Anchor, 1959.

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978.

Goodwin, Charles. *Conversational Organization: Interaction between Speakers and Hearers*. New York: Academic Press, 1981.

Greimas, Algirdas-Julien. "Actants, Actors, and Figures." In *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, translated by Paul J. Perron and Frank H. Collins, 106–20. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

———. "Narrative Grammar: Units and Levels," translated by Phillip Bodrock. *Modern Language Notes* 86 (1971): 793–806.

———. "Searching for Models of Transformation." In *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, translated by Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie, 222–56. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

Grice, H. P. "Logic and Conversation." In *Syntax and Semantics, Vol. 3: Speech Acts*, edited by Peter Cole and Jerry Morgan, 41–58. New York: Academic Press, 1975.

Grisham, John. *The Rainmaker*. New York: Dell, 1995.

Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula A. Treichler, editors. *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992.

Grosz, Barbara, and Candace Sidner. "Attention, Intentions, and the Structure of Discourse." *Computational Linguistics* 12 (1986): 175–204.

Gumperz, John J. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Halévy, Elie. *The Growth of Philosophic Radicalism*, translated by Mary Morris. Boston: Beacon Press, 1955.

Hancher, Michael. "How to Play Games with Words: Speech-Act Jokes." *Journal of Literary Semantics* 9 (1980): 20–29.

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

Harpham, Geoffrey. *Getting It Right: Language, Literature, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Harris, Robert. *Fatherland*. New York: Random House, 1992.

Hasley, Louis. "James Thurber: Artist in Humor." *South Atlantic Quarterly* 73 (1974): 504–15.

Hawthorn, Geoffrey. *Plausible Worlds: Possibility and Understanding in History and the Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Hayles, N. Katherine. "The Materiality of Informatics." *Configurations* 1 (1993): 147–70.

Hayles, N. Katherine, editor. "Technocriticism and Hypernarrative." *Modern Fiction Studies* 43 (1997) [special issue].

Heintz, John. "Reference and Inference in Fiction." *Poetics* 8 (1979): 85–99.

Hendricks, William O. "On the Notion 'beyond the Sentence.'" *Linguistics* 37 (1967): 12–51.

Herman, David. "Existentialist Roots of Narrative Actants." *Studies in Twentieth-Century Literature* (forthcoming).

———. "Hypothetical Focalization." *Narrative* 2 (1994a): 230–53.

———. "Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration." *Narrative* 6.1 (1998): 72–95.

———. "Pragmatic Constraints on Narrative Processing: Characters, Actants, and Anaphora." Unpublished manuscript.

———. "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology." *PMLA* 112 (1997a): 1046–59.

———. "Textual *You* and Double Deixis in Edna O'Brien's *A Pagan Place*." *Style* 28 (1994b): 378–410.

———. "Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis." *Journal of Literary Semantics* 26 (1997b): 132–52.

———. *Universal Grammar and Narrative Form.* Durham: Duke University Press, 1995.

Hintikka, Jaakko. "Exploring Possible Worlds." In *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, edited by Sture Allén, 52–73. Berlin: de Gruyter, 1989.

———. *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities.* Dordrecht: Reidel, 1975.

Hockett, Charles F. "Jokes." In *The View from Language: Selected Essays*, 257–89. Athens: University of Georgia Press, 1977a.

———. "Where the Tongue Slips There Slip I." In *The View from Language: Selected Essays*, 226–56. Athens: University of Georgia Press, 1977b.

Hollowell, John. *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977.

Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World.* London and New York: Routledge, 1990.

Hopper, Paul, editor. *Tense-Aspect.* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1982.

Horwich, Paul. *Asymmetries in Time: Problems in the Philosophy of Science.* Cambridge: MIT Press, 1987.

Howe, Irving. *Leon Trotsky.* New York: Viking Press, 1978.

Hunter, I. Q., and Heidi Kaye. "Introduction — Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience." In *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audiences*, edited by Deborah Cartmell, I. Q. Hunter, Heidi Kay, and Imelda Whelehan, 1–13. London and Chicago: Pluto Press, 1997.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* London: Routledge, 1988.

Irele, Abiola. "Narrative, History, and the African Imagination." *Narrative* 1 (1993): 156-
Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day.* New York: Knopf, 1990.

Jackendoff, Ray. *The Architecture of the Human Language Faculty.* Cambridge: MIT Press, 1997.

———. *Consciousness and the Computational Mind.* Cambridge: MIT Press, 1987.

———. *Semantics and Cognition.* Cambridge: MIT Press, 1983.

———. "Semantics and Cognition." In *The Handbook of Contemporary Semantic Theory,* edited by Shalom Lappin, 539-59. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

Jacobs, Jane. *The Death and Life of Great American Cities.* New York: Random House, 1961; reprinted 1992.

Jahn, Manfred. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." *Poetics Today* 18 (1997): 441-68.

———. "The Mechanics of Focalization: Extending the Narratological Toolbox." Under review.

———. "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept." *Style* 30 (1996): 241-67.

Jahn, Manfred, and Ansgar Nünning. "A Survey of Narratological Models." *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 27 (1994): 283-303.

Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." In *Style in Language,* edited by Thomas A. Sebeok, 350-77. Cambridge: MIT Press, 1960.

———. "The Metaphoric and Metonymic Poles." In *Critical Theory since Plato,* edited by Hazard Adams, 1113-16. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

James, Henry. *The Portrait of a Lady.* London: Penguin, 1970.

———. *The Turn of the Screw,* edited by Peter G. Beidler. Boston: St. Martin's Press, 1995.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious.* Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Johnson, Richard. "What Is Cultural Studies Anyway?" *Social Text* 16 (1986-87): 36-80.

Johnson-Laird, Philip N. *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

———. "Mental Models of Meaning." In *Elements of Discourse Understanding,* edited by Aravind K. Joshi, Bonnie L. Webber, and Ivan A. Sag, 106-26. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Jolles, André. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.* Tübingen: Niemeyer, 1965.

Joly, André. *Essais de systématique énonciative.* Lille: Lille University Press, 1987.

Jost, François. "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore." *Iris* 3 (1985): 8-15.

———. "Règles de je." *Iris* 8 (1988): 107-19.

———. "Le vu et le dit." *Fabula* 9 (1987): 31-43.

Joyce, James. "Eveline." In *Dubliners*, 36–41. London: Penguin, 1967.

Joyce, Michael. *Afternoon: A Story.* Cambridge, MA: Eastgate Press, 1987 [Hypertext Software].

Joyrich, Lynne. *Re-viewing Reception: Television, Gender, and Postmodern Culture.* Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Kafalenos, Emma. "Functions after Propp: Words to Talk about How We Read Narrative." *Poetics Today* 18 (1997): 469–94.

———. "Implications of Narrative in Painting and Photography." *New Novel Review* 3 (1996): 53–64.

———. "Lingering along the Narrative Path: Extended Functions in Kafka and Henry James." *Narrative* 3 (1995): 117–38.

Kawin, Bruce. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film.* Princeton: Princeton University Press, 1978.

Kirkham, Richard L. *Theories of Truth: A Critical Introduction.* Cambridge: MIT Press, 1992.

Koch, Walter A., editor. *Simple Forms: An Encyclopedia of Simple Text Types in Lore and Literature.* Bochum, Germany: Brockmeyer, 1994.

Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film.* Berkeley: University of California, 1988.

Kripke, Saul A. *Naming and Necessity.* Cambridge: Harvard University Press, 1980.

———. "Semantical Considerations on Modal Logic." *Acta Philosophical Fennica* 16 (1963): 83–94.

Kristeva, Julia. "From One Identity to an Other." In *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, edited by Leon S. Roudiez, 124–47. New York: Columbia University Press, 1980.

———. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Labov, William. "The Transformation of Experience in Narrative Syntax." In *Language in the Inner City: Studies in Black English Vernacular*, 354–96. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

Labov, William, and Joshua Waletzky. "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience." In *Essays on the Verbal and Visual Arts*, edited by June Helm, 12–44. Seattle: University of Washington Press, 1967.

Lane, Michael, editor. *Structuralism: A Reader.* London: Cape, 1970.

Lang, Berel. *Act and Idea in the Nazi Genocide.* Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Langacker, Ronald. *Foundations of Cognitive Grammar*, vols. 1 and 2. Stanford: Stanford University Press, 1987 and 1991.

Lanser, Susan S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice.* London: Cornell University Press, 1992.

———. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction.* Princeton: Princeton University Press, 1981.

———. "Queering Narratology." In *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*, edited by Kathy Mezei, 250–61. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.

———. "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology." *Narrative* 3 (1995): 85–94.

———. "Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology." *Style* 22 (1988): 52–60.

———. "Toward a Feminist Narratology." In *Feminisms: An Anthology*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, 610–629. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

Larivaille, Paul. "L'analyse (morpho)logique du récit." *Poétique* 19 (1974): 368–88.

Le Corbusier, Eduard. *The City of To-morrow and Its Planning*, translated by Frederick Etchells. Cambridge: MIT Press, 1971.

Leder, Drew. *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Leech, Geoffrey N. *Meaning and the English Verb*, 2nd edition. London: Longman, 1987.

———. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983.

Legman, Gershon. *Rationale of the Dirty Joke: An Analysis of Sexual Humor*. Frogmore: Granada, 1973.

Le Guin, Ursula K. "Mazes." In *The Compass Rose*, 181–86. London: Grafton, 1986.

Lehnert, Wendy G. "The Role of Scripts in Understanding." In *Frame Conceptions and Text Understanding*, edited by Dieter Metzing, 79–95. Berlin: de Gruyter, 1979.

Lethcoe, Ronald James. "Narrated Speech and Consciousness." Ph.D. dissertation, University of Wisconsin, 1969.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.

———. *Structural Anthropology*, translated by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic, 1963.

———. "The Structural Study of Myth." In *Critical Theory since 1965*, edited by Hazard Adams and Leroy Searle, 809–22. Tallahassee: University Presses of Florida, 1986.

Lewis, David. *Counterfactuals*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.

———. *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

———. *Philosophical Papers*, vol. 1. New York: Oxford University Press, 1983.

———. "Truth in Fiction." *American Philosophical Quarterly* 15 (1978): 37–46.

Linde, Charlotte. *Life Stories: The Creation of Coherence*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*, vol. 1, edited by Alexander Campbell Fraser. New York: Dover, 1959.

Lodge, David. "Analysis and Interpretation of the Realist Text." In *Modern Literary Theory: A Reader*, 3rd edition, edited by Philip Rice and Patricia Waugh, 24–41. London: Arnold, 1996.

Loux, Michael J., editor. *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

Lowes, John Livingston. *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*. London: Pan, 1978.

Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Cape, 1963.

Lycan, William G. "The Trouble with Possible Worlds." In *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, edited by Michael J. Loux, 274–316. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

Lyons, John. *Linguistic Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Malinowski, Bronislaw. *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1944.

Marcus, Mitchell P. "Some Inadequate Theories of Human Language Processing." In *Talking Minds: The Study of Languages in Cognitive Sciences*, edited by Thomas G. Bever, John M. Carroll, and Lance A. Miller, 253–78. Cambridge: MIT Press, 1984.

———. *A Theory of Syntactic Recognition for Natural Language*. Cambridge: MIT Press, 1980.

Margolin, Uri. "Changing Individuals in Narrative: Science, Philosophy, Literature." *Semiotica* 107 (1995): 5–31.

———. "The Doer and the Deed: Action Basis for Characterization in Narrative." *Poetics Today* 7 (1986): 205–26.

———. "Narrative 'You' Revisited." *Language and Style* 23 (1993): 1–21.

Martens, Lorna. *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Martínez-Bonati, Félix. *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Mayr, Ernst. *The Growth of Biological Thought: Diversity, Evolution, and Inheritance*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Mbalia, Dorothea Drummond. "Women Who Run with Wild: The Need for Sisterhoods in *Jazz*." *Modern Fiction Studies* 39 (1993): 623–46.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.

McHale, Brian, and Ruth Ronen. *Narratology Revisited I and II*. *Poetics Today* 11.2 and 11.4 (1990) [special issues].

McKoon, Gail, Gregory Ward, Roger Ratcliff, and Richard Sproat. "Morphosyntactic and Pragmatic Factors Affecting the Accessibility of Discourse Entities." *Journal of Memory and Language* 32 (1993): 56–75.

Mey, Jacob L. "Pragmatic Gardens and Their Magic." *Poetics* 20 (1991): 233–45.

———. *Pragmatics: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

Meyer, E. Y. *In Trubschachen*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973.

Mezei, Kathy, editor. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.

Miller, J. Hillis. *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Trollope, Eliot, James, Benjamin*. New York: Columbia University Press, 1987.

Miller, Nancy K. *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722–*

1782. New York: Columbia University Press, 1980.

Miller, Richard R. "There Is Nothing Magical about Possible Worlds." *Mind* 99 (1990): 453–57.

Miller, Robin Feuer. *Dostoevsky and "The Idiot": Author, Narrator, and Reader*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Milroy, Leslie. *Observing and Analyzing Natural Language*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

Mink, Louis O. "History and Fiction as Modes of Comprehension." *New Literary History* 1 (1970): 541–58.

Minsky, Marvin. "A Framework for Representing Knowledge." In *Frame Conceptions and Text Understanding*, edited by Dieter Metzing, 1–25. Berlin: de Gruyter, 1979.

Mishler, Elliot. *The Discourse of Medicine: Dialectics of Medical Interviews*. Norwood, NJ: Ablex, 1984.

Monk, Leland. *Standard Deviations: Chance in the Modern British Novel*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

Moore, Lorrie. *Self-Help*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.

Morris, Pam. *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell, 1993.

Morrison, Toni. *Jazz*. New York: Plume, 1993.

Morson, Gary Saul. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press, 1981.

———. *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace."* Stanford: Stanford University Press, 1987.

———. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994.

———. "Tempics and *The Idiot*." In *Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes*, edited by Knut Andreas Grimstad and Ingunn Lunde, 108–34. Bergen: University of Bergen, 1997.

Morson, Gary Saul, and Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Mukherjee, Bharati. *The Holder of the World*. New York: Knopf, 1993.

Mumford, Laura Stempel. *Love and Ideology in the Afternoon: Soap Opera, Women, and Television Genre*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Murray, Janet H. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York: Free Press, 1997.

Natanson, Maurice. *Literature, Philosophy, and the Social Sciences: Essays in Existentialism and Phenomenology*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962.

Navon, David. "The Seemingly Appropriate but Virtually Inappropriate: Notes on Characteristics of Jokes." *Poetics* 17 (1988): 207–19.

Nell, Victor. *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven: Yale University Press, 1988.

Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

Nicolaisen, Wilhelm F. H. "The Past as Place: Names, Stories, and the Remembered

Self." *Folklore* 102 (1991): 3–15.

Nolt, John Eric. *Informal Logic: Possible Worlds and Imagination.* New York: McGraw-Hill, 1984.

———. "What Are Possible Worlds?" *Mind* 95 (1986): 432–45.

Norton, Sandy Morey. "The Ex-Collector of Boggley-Wollah: Colonialism in the Empire of *Vanity Fair.*" *Narrative* 1 (1993): 124–37.

Nozick, Robert. *Philosophical Explanations.* Cambridge: Belknap Press, 1981.

Nünning, Ansgar. *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1989.

———. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995.

Nussbaum, Martha. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature.* New York: Oxford University Press, 1990.

Nykrog, Per. "On Seeing and Nothingness: Balzac's *Sarrasine.*" *Romanic Review* 83 (1992): 437–44.

Odin, Roger. "A propos d'un couple de concepts: son in vs. son off." In *Sémiologiques: Linquistique et sémiologie,* edited by Michel Cusin, 93–125. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1978.

O'Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory.* Toronto: University of Toronto Press, 1994.

Opie, Iona, and Peter Opie, editors. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes.* Oxford: Oxford University Press, 1977.

Parker, William N., editor. *Economic History and the Modern Economist.* Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Pavel, Thomas G. *The Feud of Language: A History of Structuralist Thought,* translated by Linda Jordan and Thomas G. Pavel. Cambridge: Basil Blackwell, 1989.

———. *Fictional Worlds.* Cambridge: Harvard University Press, 1986.

———. "Literary Narratives." In *Discourse and Literature,* edited by Teun A. van Dijk, 83–104. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1985a.

———. *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985b.

———. "Possible Worlds in Literary Semantics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1975–76): 165–76.

———. *La syntaxe narrative des tragédies des Corneilles.* Paris: Klinksieck, 1976.

Perry, Menakhem. "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meaning [With an Analysis of Faulkner's 'A Rose for Emily']." *Poetics Today* 1 (1979): 35–64, 311–61.

Peterson, Ivars. *Newton's Clock: Chaos in the Solar System.* New York: W. H. Freeman, 1993.

Petro, Patrice. "Feminism and Film History." In *Multiple Voices in Feminist Film Criticism,* edited by Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice R. Welsch, 65–81. Minne-

apolis: University of Minnesota Press, 1994.

Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology.* Columbus: Ohio State University Press, 1996.

———. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative.* Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Phelan, James, editor. *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology.* Columbus: Ohio State University Press, 1989.

Phelan, James, and Peter J. Rabinowitz, editors. *Understanding Narrative.* Columbus: Ohio State University Press, 1994.

Plantinga, Alvin. "Actualism and Possible Worlds." In *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality,* edited by Michael J. Loux, 253–73. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

———. *The Nature of Necessity.* Oxford: Clarendon, 1974.

Plotnitsky, Arkady. "Complementarity, Idealization, and the Limits of Classical Conceptions of Reality." *South Atlantic Quarterly* 94 (1995): 527–70.

Polanyi, Livia. *Telling the American Story: A Structural and Cultural Analysis of Conversational Storytelling.* Cambridge: MIT Press, 1989.

Powers, Richard. *Galatea 2.2.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

Pratt, Mary Louise. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Preston, Elizabeth. "Homodiegetic Narration: Reliability, Self-Consciousness, Ideology, and Ethics." Ph.D. dissertation, Ohio State University, 1997.

Price, Martin. *Forms of Life: Character and Imagination in the Novel.* New Haven: Yale University Press, 1983.

Prince, Ellen F. "Toward a Taxonomy of Given-New Information." In *Radical Pragmatics,* edited by Peter Cole, 223–56. New York: Academic, 1981.

———. "The ZPG Letter: Subjects, Definiteness, and Information-Status." In *Discourse Description: Diverse Linguistics Analyses of a Fund-Raising Text,* edited by William C. Mann and Sandra A. Thompson, 295–325. Amsterdam: John Benjamins, 1992.

Prince, Gerald. "Aspects of a Grammar of Narrative." *Poetics Today* 1 (1980a): 49–63.

———. "The Disnarrated." *Style* 22 (1988): 1–8.

———. *A Grammar of Stories.* The Hague: Mouton, 1973.

———. "Introduction to the Study of the Narratee," translated by Francis Mariner. In *Reader-Response Criticism,* edited by Jane P. Tompkins, 7–25. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980b.

———. *Narrative as Theme: Studies in French Fiction.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

———. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative.* Berlin: Mouton, 1982.

Pritchett, Bradley L. "Garden Path Phenomena and the Grammatical Basis of Language Processing." *Language* 64 (1988): 539–76.

Private Eye: Another Boob of Batches. ["Another selection of the misprints and absurdi-

ties culled from the press by *Private Eye*."] London: André Deutsch, 1979.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*, 2nd edition, translated by Laurence Scott, revised by Louis A. Wagner. Austin: University of Texas Press, 1968.

Rabinowitz, Peter. *Before Reading*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

———. "Canons and Close Reading." In *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature*, edited by David Richter, 218–21. Boston: St. Martin's Press, 1988.

———. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry* 4 (1977): 121–41.

Radcliffe-Brown, A. R. "On the Concept of Function in Social Science." *American Anthropologist* 37 (1935): 394–402.

Rafferty, Terrence. "The Lesson of the Master." *The New Yorker*, 15 January 1990, 102–4.

Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: Reidel, 1985.

Raskin, Victor, and Salvatore Attardo. "Non-Literalness and Non-Bona-Fide in Language: An Approach to Formal and Computational Treatments of Humor." *Pragmatics and Cognition* 2 (1994): 31–69.

Raynaud, Jean-Michel. *Pour un Perec lettré, chiffré*. Lille: Lille University Press, 1987.

Rayner, Keith, and Sara C. Sereno. "Regressive Eye Movements and Sentence Parsing: On the Use of Regression-Contingent Analyses." *Memory and Cognition* 22 (1994): 281–92.

Rees, Martin J. "Our Universe and Others: The Limits of Space, Time and Physics." In *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, edited by Sture Allén, 396–416. Berlin: de Gruyter, 1989.

Reichman, Rachel. *Getting Computers to Talk Like You and Me: Discourse Context, Focus, and Semantics (an ATN Model)*. Cambridge: MIT Press, 1985.

Rescher, Nicholas. *A Theory of Possibility: A Constructivist and Conceptualist Account of Possible Individuals and Possible Worlds*. Oxford: Basil Blackwell, 1975.

Rescher, Nicholas, and Robert Brandom. *The Logic of Inconsistency: A Study in Non-Standard Possible-World Semantics and Ontology*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Richardson, Jane, and A. L. Kroeber. "Three Centuries of Women's Dress Fashions: A Quantitative Analysis." *Anthropological Records* 5 (1940); reprinted in *University of California Publications in Anthropological Records* 5 (1940–47): 111–53.

Ricoeur, Paul. "Narrative Time." *Critical Inquiry* 7 (1980): 169–90.

Riggan, William. *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

Rimmon, Shlomith. "A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction." *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (1976): 33–62.

———. *The Concept of Ambiguity—The Example of James*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

Rimmon-Kenan, Shlomith. "How the Model Neglects the Medium: Linguistics, Lan-

guage, and the Crisis of Narratology." *Journal of Narrative Technique* 19 (1989): 157–66.

———. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* London and New York: Methuen, 1983.

Robinson, Sally. *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction.* New York: State University of New York, 1991.

Rodrigues, Eusebio L. "Experiencing *Jazz.*" *Modern Fiction Studies* 39 (1993): 733–54.

Roese, Neal J., and James M. Olson. "Counterfactual Thinking: A Critical Overview." In *What Might Have Been: The Social Psychology of Counterfactual Thinking,* edited by Neal J. Roese and James M. Olson, 1–55. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1995.

Ronen, Ruth. "Completing the Incompleteness of Fictional Entities." *Poetics Today* 9 (1988): 497–514.

———. *Possible Worlds in Literary Theory.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Rorty, Richard. "The Contingency of Language." In *Contingency, Irony, and Solidarity,* 3–22. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Ryan, Marie-Laure. "Allegories of Immersion: Virtual Narration in Postmodern Fiction." *Style* 29 (1995): 262–86.

———. "Embedded Narratives and Tellability." *Style* 20 (1986): 319–40.

———. "Fiction as Logical, Ontological and Illocutionary Issue." *Style* 18 (1984): 121–39.

———. "Narrative in Real Time." *Narrative* 1 (1993): 138–55.

———. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory.* Bloomington: Indiana University Press, 1991.

———. "Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality." *Narrative* 5 (1997): 165–87.

———. "A la recherche du thème narratif." *Communications* 47 (1988): 23–40.

———. "The Window Structure of Narrative Discourse." *Semiotica* 64 (1987): 59–81.

Sacks, Harvey. *Lectures on Conversation,* vols. 1 and 2, edited by Gail Jefferson. Oxford: Blackwell, 1992.

———. "Lectures on Storytelling." Paper presented at UC-Irvine, 1971.

Sacks, Harvey, Emanuel P. Schegloff, and Gail Jefferson. "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking in Conversation." *Language* 50 (1974): 696–735.

Sankoff, David. "Sociolinguistics and Syntactic Variation." In *Linguistics: The Cambridge Survey,* vol. 4, edited by Frederick J. Newmeyer, 140–61. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Savan, David. "Toward a Refutation of Semiotic Idealism." *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* 3 (1983): 1–8.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World.* New York and Oxford: Oxford University Press, 1987.

Schank, Roger C. *Tell Me a Story: Narrative and Intelligence.* Evanston: Northwestern University Press, 1995.

Schank, Roger C., and Robert P. Abelson. *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An*

Inquiry into Human Knowledge. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1977.

Schank, Roger C., and Lawrence Birnbaum. "Memory, Meaning, and Syntax." In *Talking Minds: The Study of Language in Cognitive Sciences*, edited by Thomas G. Bever, John Carroll, and Lance A. Miller, 209–51. London: MIT Press, 1984.

Schenkein, James, editor. *Studies in the Organization of Conversational Interaction*. New York: Academic Press, 1978.

Schiffrin, Deborah. *Approaches to Discourse*. Cambridge: Basil Blackwell, 1994.

———. *Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

———. "Multiple Constraints on Discourse Options: A Quantitative Analysis of Causal Sequences." *Discourse Processes* 8 (1985): 281–305.

Schmidt, Arno. *Evening Edged in Gold: A Fairytale Arse. 55 Scenes from the C¦ou/u¦ntryside for patrons of Er¦ra/o¦ta*, translated by John E. Woods. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

Schnitzler, Arthur. *Lieutenant Gustl*. 1900. Berlin: S. Fischer Verlag, 1965.

Schutz, Alfred. *On Phenomenology and Social Relations*. Edited by Helmut R. Wagner. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

Schwarz, Daniel. "Performative Saying and the Ethics of Reading: Adam Zachary Newton's *Narrative Ethics*." *Narrative* 5 (1997): 188–206.

Scollon, Ron, and Suzanne Wong Scollon. *Intercultural Communication: A Discourse Approach*. Oxford: Basil Blackwell, 1995.

Scott, James C. *Seeing like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Searle, John. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Segal, Erwin M. "Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory." *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, edited by Judith F. Duchan, Gail A. Bruder, and Lynne E. Hewitt, 3–17. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1995a.

———. "A Cognitive-Phenomenological Theory of Fictional Narrative." In *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, edited by Judith F. Duchan, Gail A. Bruder and Lynne E. Hewitt, 61–78. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1995b.

Seiter, Ellen. "The Role of the Woman Reader: Eco's Narrative Theory and Soap Operas." *Tabloid* 6 (1981): 36–43.

Sennett, Richard. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. New York: W. W. Norton and Co., 1990.

Shaw, Harry E. "Loose Narrators." *Narrative* 3 (1995): 95–116.

Shklovsky, Victor. *Material I stil' v romane L'va Tolstogo "Vojna I mir"* [*Material and Style in Leo Tolstoy's Novel "War and Peace"*]. The Hague: Mouton, 1970.

———. *Theory of Prose*, translated by Benjamin Sher. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1990.

Shopen, Timothy, editor. *Language Typology and Syntactic Description, Vol. 2: Grammatical Categories and the Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Shuman, Amy. *Storytelling Rights: The Uses of Oral and Written Texts by Adolescents*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Shuman, Amy, and Nan Johnson. "Rhetorical Indexes of the Natural." Paper presented at a conference on Inquiries in Social Construction, University of New Hampshire, 1993.

Simon, Herbert A. *Models of Thought.* New Haven: Yale University Press, 1979.

Slinin, J. S. "Teorija modal'nostej v sovremennoj logike" ["Theory of Modalities in Contemporary Logic"]. In *Logicheskaja semantika I modal'naja logika,* edited by Petr Vasil'evich Tavanec, 119–47. Moscow: Nauka, 1967.

Slobin, Dan, and Ayhan Aksu. "Tense, Aspect and Modality in the Use of the Turkish Evidentials." In *Tense-Aspect,* edited by Paul Hopper, 185–200. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1982.

Smart, Robert Austin. *The Nonfiction Novel.* Lanham: University Press of America, 1985.

Smith, Barbara Herrnstein. "Narrative Versions, Narrative Theories." *Critical Inquiry* 7 (1980): 213–36.

———. *Poetic Closure: A Study of How Poems End.* Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Smith, Barbara Herrnstein, and Arkady Plotnitsky. "Introduction: Networks and Symmetries, Decidable and Undecidable." *South Atlantic Quarterly* 94 (1995): 371–88.

Spanos, William V. "Breaking the Circle: Hermeneutics as Dis-Closure." *boundary 2* (1977): 421–57.

Squire, John Collings, editor. *If It Had Happened Otherwise: Lapses into Imaginary History,* 2nd edition. London: Sidgwick and Jackson, 1972.

Staiger, Janet. "The Politics of Film Canons." In *Multiple Voices in Feminist Film Criticism,* edited by Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice R. Welsch, 191–212. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Stalnaker, Robert C. *Inquiry.* Cambridge: MIT Press, 1984.

Stanzel, Franz K. *A Theory of Narrative,* translated by Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Steiner, George. *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism,* 2nd edition. New Haven: Yale University Press, 1996.

Stephenson, Neal. *The Diamond Age, or, A Young Lady's Illustrated Primer.* New York: Bantam Books, 1996.

Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

———. "Temporal Ordering, Modes of Expositional Distribution, and Three Models of Rhetorical Control in the Narrative Text: Faulkner, Balzac, and Austen." *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (1976): 295–316.

Stevenson, Randall. *Modernist Fiction: An Introduction.* Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.

Sukenick, Ronald. 98.6. New York: Fiction Collective, 1975.

Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre.* New York: Columbia University Press, 1983.

Tannen, Deborah. "What's in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectations."

In *Framing in Discourse*, edited by Deborah Tannen, 14–56. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Tedeschi, Philip, and Annie Zaenen, editors. *Syntax and Semantics, Vol. 14: Tense and Aspect*. New York: Academic Press, 1981.

Thomson, David. *A Biographical Dictionary of Film*, 3rd edition. New York: Knopf, 1994.

Thurber, James. "The Secret Life of Walter Mitty." In *The Thurber Carnival*, 69–74. Harmondsworth: Penguin, 1973.

Todorov, Tzvetan. *Grammaire du "Décaméron."* The Hague: Mouton, 1969.

———. "La Grammaire du récit." *Langages* 12 (1968): 94–102.

———. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

Toker, Leona. "Towards a Poetics of Documentary Poetics—from the Perspective of Gulag Testimonies." *Poetics Today* 18 (1997): 187–222.

Tolkien, J. R. R. *The Lord of the Rings*. London: Grafton, 1991.

Tolstoi, L. N. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*], edited by V. G. Chertkov. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1929–58.

Tolstoy, Leo. *War and Peace*, translated by Alymer Maude, edited by George Gibian. New York: W. W. Norton and Co., 1966.

———. *War and Peace*, translated by Ann Dunnigan. New York: Signet, 1968.

Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790–1860*. New York: Oxford University Press, 1985.

Torgovnick, Marianna. *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Toulmin, Stephen. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. New York: Free Press, 1990.

Traill, Nancy H. *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

Trevor-Roper, Hugh Redwald. *A Hidden Life: The Enigma of Sir Edmund Backhouse*. London: Macmillan, 1976.

———. *History and Imagination*. Oxford: Clarendon, 1980.

———. *The Romantic Movement and the Study of History*. London: Athlone Press, 1969.

Turner, Mark. *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press, 1996.

Turner, Scott. *The Creative Process: A Computer Model of Storytelling and Creativity*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1994.

Tynjanov, Jurij, and Roman Jakobson. "Problems in the Study of Literature and Language." In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, 79–81. Cambridge: MIT Press, 1971.

Veyne, Paul. *Writing History: Essay on Epistemology*, translated by Mina Moore-Rinvolucri. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1984.

Virtanen, Tuija. "Issues of Text Typology: Narrative—a 'Basic' Type of Text?" *Text* 12 (1992): 293–310.

Volkogonov, Dmitri. *Stalin: Triumph and Tragedy*, translated by Harold Shukman. New York: Grove Weidenfeld, 1991.

Wall, Kathleen. "*The Remains of the Day* and Its Challenge to Theories of Unreliable Narration." *Journal of Narrative Technique* 24 (1994): 18–42.

Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts.* Cambridge: Harvard University Press, 1990.

———. "Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction." In *Emotion in the Arts,* edited by Mette Hjort and Sue Laver, 37–49. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Warhol, Robyn R. "Feminine Intensities: Soap Opera Viewing as a Technology of Gender." *Genders* 28 (1998): http://www.genders.org.

———. *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

———. "Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot." *PMLA* 101 (1986): 811–18.

Webber, Bonnie Lynn. *A Formal Approach to Discourse Anaphora.* New York: Garland, 1979.

Wenzel, Peter. "Joke." In *Simple Forms: An Encyclopedia of Simple Text Types in Lore and Literature,* edited by Walter A. Koch, 123–30. Bochum: Brockmeyer, 1994.

West, Candace. *Routine Complications.* Bloomington: Indiana University Press, 1984.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

———. "Historical Emplotment and the Problem of Truth." In *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution,* edited by Saul Friedlander, 37–53. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

———. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

———. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

———. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *Critical Inquiry* 7 (1980): 5–27.

Willey, Basil. *The Seventeenth Century Background: Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion.* Garden City, NY: Doubleday, 1953.

Wilson, Edmund. "The Ambiguity of Henry James." In *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects,* 2nd edition, 88–132. New York: Oxford University Press, 1948.

Winograd, Terry. *Language as Cognitive Process.* London: Addison-Wesley, 1983.

Wolf, Werner. "Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?" *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21 (1996): 85–116.

Wolfe, Tom. *The New Journalism.* New York: Harper and Row, 1973.

Wolfram, Walt, and Natalie Schilling-Estes. *American English: Dialects and Variation.* Oxford: Basil Blackwell, 1998.

Wolfson, Nessa. *The Conversational Historical Present in American English Narrative.* Dordrecht: Foris, 1982.

Wolterstorff, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980.

Woods, John. *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic*. The Hague: Mouton, 1974.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Brace and Co., 1989.

Workman, Mark. "Paradigms of Indeterminacy." Paper presented at a conference on Inquiries in Social Construction, University of New Hampshire, 1993.

Wright, Georg Hendrik von. *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*. Amsterdam: North-Holland, 1968.

———. "The Logic of Actions: A Sketch." In *The Logic of Decision and Action*, edited by Nicholas Rescher, 121-36. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1967.

Yagisawa, Takashi. "Beyond Possible Worlds." *Philosophical Studies* 53 (1988): 175-204.

Yamaguchi, Haruhiko. "How to Pull Strings with Words: Deceptive Violations in the Garden-Path Joke." *Journal of Pragmatics* 12 (1988): 323-37.

Young, Katherine. *Presence in the Flesh: The Body in Medicine*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

———. *Taleworlds and Storyrealms: The Phenomenology of Narrative*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987.

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝新叙事学
作者＝
页数＝２７１
ＳＳ号＝０
出版日期＝